L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

OCTOBRE 1982

nº 291

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

TARIF au 1er juillet 1982	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	100 F	120 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	125 F	145 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) :	200 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **12 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **15 F**

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD.

M. MUSSON - 23, rue Bénard, 75014 Paris répondra à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE[1]

• VERDI remet à Victor-Emmanuel II, le plébiscite d'Emillie (1859).

Le dessin présenté ici est, de toute évidence, un hommage à Verdi, homme politique, mais aussi musicien, célèbre dans l'Italie, et dans toute l'Europe.

La scène se déroule à Turin, capitale du royaume de Sardaigne Piémont, dans la salle du Palais-Royal.

VERDI pénètre dans la salle à la tête d'une délégation dont les membres sont, comme lui-même, en habit de cérémonie ; il s'incline respectueusement devant le roi de Sardaigne, Victor-Emmanuel II, que l'on voit de trois-quarts, en habit militaire et qui lui tend cordialement la main. VERDI s'apprête à lui remettre le résultat du plébiscite de l'Emillie, (province formée par la réunion des duchés de Modène, de Parme, de Romagne) ; le rattachement de cette province vient d'être voté par 426.000 voix. Si VERDI est chargé de cette mission, c'est qu'il est lui-même, un représentant de l'Emillie, étant né dans un milieu paysan de Grosseto dans le duché de Parme, et qu'il habite encore ce bourg ; mais, surtout, c'est parce que en 1859, le prestige du musicien est associé à celui de l'homme politique.

C'est en effet à la musique que VERDI doit le début de sa popularité : en 1842, alors qu'il est profondément découragé par la mort de sa femme et de ses deux enfants, et aussi par l'insuccès de ses œuvres musicales, il compose un opéra "Nabucco" dont le thème est la captivité des Israëlites à Babylone : or, à cette époque, les états italiens sont soumis à la tyrannie autrichienne : la similitude des situations est évidente pour le peuple italien ; le génie musical de VERDI s'affirme dans cet opéra : le succès est immédiat et le chœur "Va, pensiero, sull'ali dorate" devient le chant d'espoir, le chant de ralliement des opprimés.

A partir de ce triomphe, VERDI s'intéresse au mouvement du Risorgimento (Résurrection) et par conséquent aux revendications des partisans de l'indépendance des états, aux adversaires de la domination autrichienne. Il compose ensuite deux œuvres qui constituent autant de manifestations en faveur de la lutte contre l'oppresseur : "I Lombardi alla prima crociata" en 1843 lui attire l'hostilité de la censure autrichienne et renforce sa popularité ; il en est de même pour "la Battaglia di Legano" en 1849 qui rappelle la défaite d'un empereur allemand par la Ligue lombarde.

Entre temps, VERDI qui se trouve à Paris assiste aux "journées de 1848" et s'enthousiasme pour les révolutions de cette période. Ses voyages à travers l'Europe ajoutent à son prestige ; quand il revient en Italie, il fait figure de chef révolutionnaire avec autant plus de force et de conviction que les mouvement libéraux, qui ont éclaté en 1848, ont été durement réprimés par les Autrichiens. Seul, le nouveau roi de Sardaigne, Victor-Emmanuel II résiste à l'Autriche ; c'est vers lui que se tournent les libéraux et VERDI. Le nom de VERDI devient même un symbole puisque en prenant isolément chaque lettre de son nom on obtient : Victor-Emmanuel, Roi d'Italie.

Lorsque l'Autriche est vaincue par Victor-Emmanuel soutenu par Napoléon III, plusieurs états italiens demandent leur rattachement au Royaume de Sardaigne. Victor-Emmanuel n'accepte cette annexion que si elle est demandée par un plébiscite : c'est la remise des résultats d'une partie de ce plébiscite qui est évoqué par le document ci-joint.

Par la suite, VERDI participera encore à la vie politique lorsqu'il accepte d'être député au Premier Parlement National, assemblée qui proclame Victor-Emmanuel, roi d'Italie, le 15 mars 1861 ; puis il participe au vote d'une motion de Cavour, le 27 mars 1861, demandant que la ville de Rome soit intégrée au royaume d'Italie. C'est son dernier acte officiel en tant que député. Dorénavant, il se consacre à la musique, mais sa renommée d'homme politique subsite et, jusqu'à sa mort, en 1901, il reste un des héros de l'indépendance italienne.

E. PERSONNE

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée L'Education Musicale, "Supplément iconographique". Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

2. Cliché Roger Viollet.

L'EDUCATION MUSICALE

39e Année - N° 291 OCTOBRE 1982

SOMMAIRE

Pages :

L'EDUCATION MUSICALE et son Directeur Charles Négiar vous présentent leurs compliments et vous prient de noter que l'administration de la revue est depuis le 1er octobre 1982 installée

23, rue Bénard 75014 PARIS

Tél. : 543.38.20

C.C.P. 990 469 C PARIS

La Rédaction reste sous l'autorité de André et Simone MUSSON.

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN (en cours)

Editorial

Un changement dans la direction de "L'EDUCATION MUSICALE" intervient avec ce numéro, premier de la nouvelle année scolaire.

Monsieur Charles NEGIAR, éditeur maître-imprimeur en devient le responsable. Nous lui faisons confiance pour redonner à notre journal la qualité qui fut longtemps la sienne.

Nombre d'abonnés ayant déjà réglé leur abonnement en juin, désirent savoir s'ils le doivent une seconde fois. Il n'en est rien.

Mais la reprise et le lancement d'une revue s'avèrent une opération coûteuse ; nous les prions donc de régler la différence entre l'ancien et le nouveau tarif.

Par ailleurs, l'établissement d'un fichier nécessite un certain temps, aussi leur demandons-nous indulgence si quelques erreurs se produisaient au cours des prochains mois.

Comme de coutume, un fascicule BACCALAUREAT paraîtra autour du 20 novembre : il comportera des exercices d'écoute donnés en juin dernier, ainsi que les trois analyses imposées à la prochaine session.

Nous souhaitons vivement que les collègues participent plus activement à la rédaction de la revue :
— qu'ils disent de quelle façon, dans quelles circonstances leurs chorales, leurs ensembles instrumentaux, se font entendre;
— qu'ils parlent de leurs expériences pédagogiques;
— qu'ils nous adressent les sujets, proposés au Brevet des Collèges où au Baccalauréat (exercices d'écoute).

Nous aimerions aussi avoir plus de contact avec les Conservatoires, les Ecoles de Musique...
— que les directeurs nous informent très tôt, des avis de concours, des postes vacants, etc...

Parlons Enseignement.

Les classes à horaires aménagés font l'objet de vives polémiques. En effet au dernier congrès de l'Association des Directeurs de Conservatoires, Monsieur Alain Louvier, de la commission "Rythmes scolaires et classes à horaire musical" annonçait très sérieusement "que les disciplines musicales dans ces classes devaient être confiées aux seuls professeurs titulaires des C.A. du ministère de la Culture ; l'enseignement musical dispensé par l'EDUCATION NATIONALE, trop théorique, ne convenant pas aux élèves..."

Affirmation pour le moins malheureuse et dérisoire. Le "Baccalauréat F 11" est un examen appartenant à l'Education Nationale, nous ne voyons pas pourquoi les professeurs certifiés et Agrégés seraient exclus de ces classes ? Leur réussite aux concours de recrutement (C.A.E.M. - C.A.P.E.S. - Agrégation) prouvent un niveau musical, littéraire et même scientifique de haute qualité. En outre le B.O. de novembre 1974 donne "priorité absolue pour l'enseignement de l'Histoire de la Musique et pour l'Analyse, aux professeurs d'Education Musicale, dépendant du Ministère de l'Education Nationale". Alors pourquoi cette querelle ? Pourquoi redouter la collaboration ?

Cette attitude n'est pas nouvelle, attaqué de toutes parts, diffamé (voir l'Express du 5 février 1982), ignoré de la grande presse lors de manifestations publiques scolaires, cible facile, le professeur d'Education Musicale doit faire front devant tant d'animosité. Pour cela, il doit adhérer (nous le lui conseillons vivement) à l'Association des Professeurs A.P.E. Mu. Celle-ci défend la corporation, multiplie les démarches, les entrevues soit auprès de l'Inspection Générale, soit auprès du chargé de mission pour les Enseignements Artistiques près du ministre de l'Education Nationale, etc...

Nous pourrions évoquer d'autres points litigieux, mais nous préférons en conclusion reprendre l'appel lancé en juin par différentes organisations.

"L'EDUCATION ARTISTIQUE est un droit. C'est le devoir de l'ETAT de l'assurer dans la cadre du service public, par un enseignement obligatoire à tous les niveaux, assorti des mesures matérielles garantes de sa finalité".

A. MUSSON
Professeur Honoraire,
Directeur de la Rédaction



Sonate en Ré Majeur pour Deux Pianos

Köechel 448 (1781)

par Suzanne MONTU

Partition : Diverses Editions dont **Peters.**

Enregistrement : Eric et Tania Heidsieck.

(Métropole 2599 011 — distribué par Polydor 2, rue Cavalotti — 75018 Paris).

La biographie de Mozart étant tellement connue et figurant dans tous les manuels d'histoire de la musique, il semble inutile de s'y arrêter. Précisons cependant que Mozart a abordé tous les genres musicaux : musique de piano, musique de chambre, musique d'orchestre, musique religieuse, théâtre lyrique. Le catalogue Köchel répertoriant l'ensemble de l'œuvre mozartienne comporte plus de 626 numéros.

La place de la Sonate K.448 dans cette immense production

Le 16 mars 1781, Mozart s'installe à Vienne, rappelé par l'autoritaire archevêque de Salzburg dont il ne pourra supporter l'absolutisme longtemps et dont il se séparera dès le 9 mai de la même année(1). A regret, il a abandonné Munich alors sous la tutelle du Prince-Electeur Charles-Théodore dont il avait apprécié l'influence hautement bénéfique sur la vie musicale de Mannheim.

Avant son arrivée à Vienne, Mozart a déjà beaucoup composé :

a) Nombreuses œuvres religieuses au sommet desquelles il faut citer **la Betulia Liberata** (1771), très bel oratorio qui dénote déjà une grande maturité et laisse présager l'épanouissement de la période viennoise.

b) Sonates, variations et concerti pour piano.

c) La musique de chambre est représentée par une trentaine de sonates piano et violon, piano et cello ; un trio, une quinzaine de quatuors dont trois avec flûte et un quintette à cordes. Par contre, on ne peut relever aucune pièce avec piano.

d) Cassations, divertimenti, sérénades se succèdent jusqu'en 1781 ainsi qu'une trentaine de symphonies.

e) Au catalogue du théâtre lyrique figurent opéras seria et opéras buffa au nombre desquels il faut relever **Bastien et Bastienne** singspiel (1768) ; **La Finta Giardiniera,** opéra buffa (1774) ; **Il Ré Pastore,** cantate dramatique (1775) ; **Les Petits Riens,** ballet-pantomime (1778). Enfin, commandé pour le carnaval de Munich en 1780 et dont la première représentation eut lieu le 29 janvier 1781 : **Idoménée, Roi de Crête ;** opéra seria en 3 actes qui laisse présager la cohorte des grands ouvrages lyriques de la dernière décennie de la vie du compositeur.

Mars 1781, c'est l'arrivée à Vienne, mais c'est aussi l'aube de l'ère des chefs d'œuvre marquée en musique de chambre par un **quatuor hautbois et cordes (K.370)** ; quatre très belles **sonate piano et violon (K.376 - 377 - 379 - 380)** et la **Sonate à deux pianos (K.448).**

Ce qu'on entend par Musique de Chambre

Les œuvres de musique de chambre sont destinées à des formations réduites composées d'instruments solistes dont les nombres et la nature sont explicitement formulés. Au XVIIe siècle et au début du XVIIIe, destinées à la "chambre du roi" (sonata da camera) ces œuvres sont exécutées dans l'intimité des salons ou des demeures de la noblesse.

Les formations répondant aux critères ci-dessus sont variées à l'infini : du **duo** au **dixtuor ;** les cordes, les bois, les cors, le clavier y ont droit de cité ; la cœxistence des timbres y est fréquente et aucune exclusive ne s'impose.

Jusqu'en 1750-1760 les formes ne sont pas nettement établies. La continuo y règne encore ; il sera abandonné quand la partie de clavecin sera totalement et nettement écrite. Deux des fils de Bach contribueront largement à l'évolution du genre : Friedmann (1710-1784) met au point la forme sonate qui régnera dorénavant sur la quasi totalité de la musique de chambre ; Karl-Philippe-Emmanuel (1714-1788) dans ses trios et quatuors évolue franchement vers les formes et le langage classiques.

En 1765, Haydn compose ses premiers quatuors dont la structure et le plan sont nettement fixés malgré les entorses et les fantaisies que l'on y rencontre.

La musique de chambre jouit alors d'une grande vogue à laquelle le perfectionnement de la facture des instruments n'est pas étranger. D'autre part, il ne faut pas oublier que le style baroque de l'époque de J.S. Bach subsiste encore, mais qu'avec Stamitz (1717-1757) et l'école de Mannheim dont le rayonnement est considérable au temps de l'Electeur palatin, le duc Charles Théodore (1743 à 1799), un style galant et brillant apparaîtra, la coexistence de ces deux styles, leur confrontation aussi seront à la base d'une grande variété de formations instrumentales largement exploitées par Mozart. Sauf Haydn peut-être, peu de compositeurs ont été dans le domaine de la musique de chambre aussi prolifiques que le maître de Salzburg ; on peut affirmer aussi qu'aucun musicien du XVIIIe ou du XIXe siècle, de quelque nationalité qu'il fût, de quelque école à laquelle il appartienne, n'a apporté autant de variété, de richesse dans le "mariage" des timbres, la magnificence des thèmes, leur multiplicité, leur esprit primesautier ou profond, tendre, douloureux, énigmatique ou lumineux.

Ajoutons que chez Mozart et autres compositeurs de l'époque, les divertissements, cassations, sérénades, musiques galantes ou d'apparat sont exclues de la musique de chambre, les cordes y étant doublées et multipliées au gré du chef d'orchestre. Il s'agit là, d'œuvres aux formes parfois très fantaisistes, au nombre de mouvements très variables et souvent nombreux, pour **orchestre de chambre.**

La Formation deux Instruments Semblables

Elle n'est certes pas une innovation de Mozart ; J.S. Bach avait composé des concerti pour 2, 3, 4 claviers d'après des concerti de violon. Leclair, Mondonville avaient écrit pour deux violons et Jean-Chrétien Bach un court duo pour deux pianos. Mais en dehors de J.S. Bach (et encore s'agit-il d'œuvres avec accompagnement d'orchestre), il semble qu'aucun compositeur n'ait produit d'œuvres importantes pour deux claviers seuls, (clavecin ou piano) revêtant une forme bien déterminée. Ce genre très spécial ne connaîtra guère de succès par la suite avant la période contemporaine. Citons toutefois à l'époque romantique les œuvres originales suivantes :

Schumann — Andante et variations op. 46
Chopin — Rondo en ut majeur op. 73 (œuvre posthume)
Liszt — Grand Konzertstück sur des romances de Mendelssohn (1834)
Liszt — Concerto Pathétique (1850)
Liszt — Quelques transcriptions de Réminiscences d'opéras célèbres primitivement pour piano seul.

C'est à partir de 1880 que l'école française relèvera le flambeau ainsi que BARTOK avec sa géniale **Sonate pour deux pianos et percussion** (1937).

Revenant à la **Sonate en ré** de Mozart, à première vue, cette œuvre peut poser un dilemne : musique de piano ou musique de chambre. Les deux pianos y sont traités en duo sans aucune notion de primauté. Ainsi se justifie son appartenance à la musique de chambre au même titre que la sonate pour deux clarinettes de POULENC et malgré la similitude des deux instruments solistes.

L'OEUVRE

Date et circonstances de composition

Sans nul doute cette **Sonate für zwei Klaviere D-dur**[2] date de 1781 comme l'indique le cataloque Köchel et non de 1784 comme le mentionne l'édition Peters.

Quant aux **Lettres de Mozart**, elles ajoutent à la confusion : le 24 novembre 1781, il écrit à son père : "Hier, j'étais au concert chez Aurnhammer[3]... Nous avons joué le **Concerto "a due"** K.365 et une **Sonate à quatre mains** K.381 que "j'avais composé tout exprès pour la circonstance" et qui a eu plein succès!!!..[4]
Plus logiquement dans une lettre à sa sœur du 15 décembre 1781, le compositeur note : "Voici les **6 sonates** gravées[5] et la **Sonate à deux pianos,** je souhaite qu'elles te plaisent". Soulignons que Mozart n'a composé pour deux pianos que ladite sonate, une **fugue** et deux débuts de sonate.

Dans le **Mozart** de Wyzewa et Saint-Foix (vol. III P.287), la réalité est établie avec précision et preuves : "On ne peut guère s'expliquer la mention 1784 inscrite en tête de l'autographe de la présente sonate, que par une mise au net de cette œuvre, au cours de ladite année ; l'on ne peut douter, en effet que la sonate en **ré** ait vu le jour vers le temps où Mozart, dans un tournois demeuré célèbre allait se mesurer devant l'empereur et la famille impériale, avec le fameux Muzio Clementi, qu'il devait alors juger si sévèrement. L'œuvre, certes, aurait servi aux deux grands artistes comme d'un magnifique champ d'expériences, et P.259, nous lisons : l'éclat, la verve brillante de cette œuvre eussent convenu à leur talent, mais une lettre de Mozart nous apprend qu'elle a été composée pour Melle Aurnhammer et pour lui[6].

Enfin à l'examen, on situe cette sonate sans hésitation en 1781 : style brillant, aimable, d'esprit viennois directement issu de l'école de Mannheim, propre à satisfaire le public élégant et frivole de la ville de Marie-Thérèse où le musicien était installé depuis huit mois.

1781, c'est l'année du remaniement du Concerto **a due,** de même style que la sonate et qui fut exécuté à ce même concert du 24 novembre.

1781, c'est aussi l'année du début de la composition de **l'Enlèvement au Sérail** “Komisches Singspiel” [7] en trois actes plein de verve, d'entrain et de charme.

A l'encontre on ne peut accréditer l'année 1784 (édition Peters).

1784, c'est l'année de la sombre **sonate** pour piano en **ut** mineur du **Quintette pour vents et piano,** des concerti en **mi** bémol et **sol** aux andantes profonds, à la grande virtuosité. Déjà, dès 1783, avec **la Fugue pour deux piano** en **ut** mineur, la conception instrumentale était autre.

Les trois Mouvements de la Sonate

A l'instar de la plupart des œuvres de musique de chambre avec piano (formations un peu dédaignées au XVIIIè siècle), cette sonate ne comporte que trois mouvements :

Allegro con Spirituo
Andante
Allegro molto

1) L'ALLEGRO CON SPIRITUO

Forme “sonate” très originale qui se caractérise par la multiplicité et la répartition des thèmes, ainsi que l'étroitesse de la partie centrale, elle-même très indépendante et sans lien thématique avec l'exposition. On doit remarquer la quasi absence de développement des thèmes, Mozart se cantonnant dans la répétition simple, ornée ou en canon.

Exposition : (mes. 1 à 80) de **ré** maj. à la dominante **la** maj. Le **thème A** qui, d'après Br. Massin, proviendrait du début du **Concerto pour piano op. 13 n°2** de Jean-Chrétien Bach, a un caractère orchestral indiscutable. Au grand unisson brillant et sonore (4 mesures) succède un aimable dialogue entre les deux claviers ; les effets d'échos y apportent de nouvelles sonorités (mes. 13 et 14) avant une véritable débauche de virtuosité aboutissant à une cadence parfaite en **mi** maj. (mes. 25). Un conduit-divertissement aux éléments assez hétéroclites, que l'on ne retrouvera pas dans la réexposition, amène le **thème B** (mes. 34) en **la** maj., diamétralement opposé à **A**. Mélodique et sensible, il semble destiné à un quatuor à cordes. La présentation en canon lui confère une richesse nouvelle (mes. 42 à 49). Un dialogue en imitations s'établit entre les deux exécutants avant une très brillante ritournelle aboutissant à une cadence parfaite en **la** (mes. 64). On peut considérer qu'ici commence un troisième volet de l'exposition construit sur un **motif inattendu 1** (plutôt une cellule en raison de sa brièveté), primesautier, charmant, dansant même, au-dessus du dessin volubile du second piano. A partir de la mesure 73, les deux instruments à l'unisson mettront brillamment fin à l'exposition.

Les thèmes du 1er mouvement :

L'Episode Central (mes. 81 à 110).

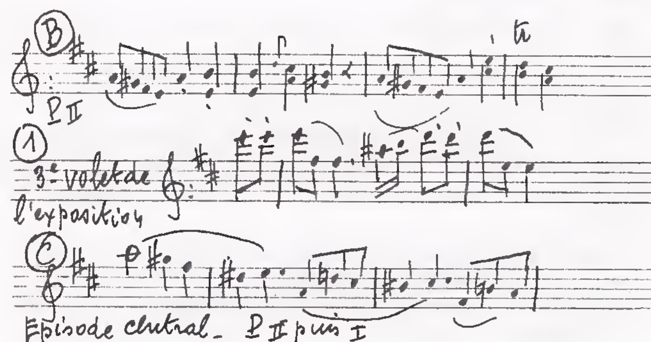
Nous refusons ici l'habituelle terminologie de “développement central” pour deux raisons majeures :

a) brièveté de l'épisode

b) apparition d'un troisième thème modulant, propre à ces mesures et totalement indépendant de A et de B. Thème calme et sévère

c) mes. 81 qui va circuler d'un piano à l'autre, d'une octave à l'autre, d'une tonalité à l'autre, toujours étayé par des contrepoints (mes. 85) ou des formules pianistiques diverses (mes. 90 et 94). Le thème **C** est repris orné de broderies (mes. 98 et 100). Là s'arrête le travail sur **C**. Huit mesures en réponses entre les deux claviers vont acheminer vers la réexposition.





Réexposition : thèmes D - E et E'.
Coda : sans rappel de thème.

2) **ANDANTE**

En **sol** majeur. Forme sonate non conformiste.
Exposition : trois thèmes D - E et E' - F.
Episode central : thème G.

La Réexposition

Caractère identique à l'exposition entre les deux thèmes A et B (mes. 110 à 135) ; toutefois à partir de la mes. 125 apparaîssent quelques modifications (traits et tonalités, quelques retraits signalés ci-dessus) dues au retour de **B** dans le ton initial **ré** majeur (1er piano). Si la réponse du partenaire, une simple note appoggiaturée, demeure, le canon primitif est supprimé, **B** au second piano est exposé sous une pédale supérieure de dominante. En dehors des nouvelles tonalités inhérentes à une réexposition normale, dialogues et ritournelles ne subissent guère de modifications jusqu'à la mesure 166. Ici commence non une sorte de coda mais un nouveau volet de la réexposition, qui devient alors une véritable synthèse de tout le mouvement. Le motif **1** y est exposé de **mi** mineur à **ré** maj. (167 à 174). Le **thème C** de l'épisode central bénéficie d'une nouvelle présentation en **ré** maj. dans une ambiance modérément chromatique.

La ritournelle terminale brillante et de même esprit que celle des mesures 73 et suivantes, s'en différencie par le dessin des traits jusqu'aux ultimes arpèges qui affirment, s'il en était encore besoin, le ton éclatant de **ré**.

Exposition (mes. 1 à 48)

Le **thème D** expressif, sensible, d'une grâce ineffable, est exposé au piano 1, accompagné par les battements du second piano, les basses étant doublées aux deux mains gauches. Harmonisé presque exclusivement par la tonique et la dominante, il est développé pendant douze mesures. Le **second thème** est en deux sections : **E** (mes. 13) et son conséquent **E'** (mes. 21).

E — de **sol maj. à ré** maj. (mes. 13 à 20), insouciant et alangui chaque mesure y est traîté en dialogue entre les deux claviers. Son **conséquent E'** va revêtir trois formes différentes, la tonalité de **ré** majeur y étant permanente :

a) demi-soupir suivi de trois croches en arpège (mes. 21-22-29-30).

b) en triples-croches sur la gamme de **ré** (mes. 23 et 24)

c) en rythme brisé (double-croche pointée - triple croche) sur l'arpège déployé de **ré** (mes. 31 et 32).

Quant au conduit expressif et riche harmoniquement (mes. 25 à 27) il aboutit à un rappel de la 2e mesure de **D**. Le conduit des mesures 33 à 35 amène le thème **F** en **ré**.

D'autre part, toute l'exposition de **E'** est construite sur une pédale inférieure de dominante **brodée,** puis sur une pédale supérieure **doublement brodée** qui aèrent et projettent, du fait de l'ornement, une douce lumière.

La troisième **idée F** (en **ré** - mes. 36) est exposée au 1er piano et reprise identiquement, sauf la dernière mesure amplifiée, au second clavier. Le chromatisme discret de ce thème lui confère une émotion et une profondeur qui contrastent avec tout le début de cet andante. Deux aimables mesures clôturent l'exposition avec barres de reprise.

Les Thèmes de l'Andante :

Episode central : Pour les mêmes raisons que précédemment (1er mouvement) l'appellation "développement central" sera éliminée.

Le nouveau **thème G** très conjoint, en deux périodes n'est autre, comme le notent Wyzewa et Saint-Foix, que celui de l'**Adagio en mi maj.** pour violon et orchestre K.261 (1776). Exposée au 2e piano sur une assise très tonale, la 1ère section calme et conjointe (mes. 49 à 52) sera reprise au clavier 2, dotée, cette fois d'un expressif contre-chant confié au second exécutant (mes. 17 à 60), l'assise tonale demeurant identique. Quant à la 2e section (mes. 53 à 56), plus mouvante, elle subira d'importantes variantes rythmiques et mélodiques (mes. 61-62-63). Un charmant et modulant motif qui se détache sur un dessin ininterrompu de doubles-croches (mes. 64 à 70) annonce la "rentrée".

Réexposition

D et **E** sont repris identiquement. A la mesure 87, le cheminement tonal bifurque et se prolonge jusqu'à **E'** (ton principal - mes. 91). A partir de cette mesure, les deux instruments intervertissent les rôles qu'ils tenaient respectivement dans l'exposition. Le **thème F** n'est pas repris ; à la mesure 106, un brusque arrêt inattendu sur la dominante de **la** mineur met fin à la réexposition à laquelle la **Coda** s'enchaîne. Les claviers y déploient leurs artifices expressifs, variés et séduisants à la manière des instruments concertants.

3) ALLEGRO MOLTO

Bien que Mozart ne le mentionne pas, ce final très vivant, très brillant est un **Rondo** mais un rondo libre, dépassant le cadre habituel de cette forme qui classiquement peut se schématiser ainsi : Refrain-couplet 1 — Refrain-couplet 2 — Refrain-couplet 3 — Refrain. Ici, le refrain : **R** joyeux, alerte, relativement court, non modulant rappelle la **Marche turque** par mouvement contraire (final de la **Sonate** en **la** maj. K.331 — 1778). L'intérêt va se concentrer sur les couplets, construits chacun sur deux thèmes ; seule, la terminologie "intermèdes" peut convenir en raison du développement et du caractère très accusé des couplets de ce final.

Mozart adopte le plan suivant bousculant singulièrement les normes traditionnelles.

— R. (mes. 1 16) barre de reprise
divertissement (100 128) — badinage puis virtuosité

— Intermède 1 (mes. 42 à 100) sur deux thèmes **a** et **b** en la min.
divertissement (100 120) traits de virtuosité et travail sur cellule de **R.** (121 138).

— R. (mes. 138 à 154)
conduit (154 158).

— Intermède 2 (mes. 158 à 206) sur deux thèmes **c** et **d**
divertissement (207 228) traits de virtuosité précédés d'un court dialogue.

— Intermède 1 (mes. 230 à 293) transposé en **ré** mineur.
Divertissement (293 321) dialogues et virtuosité.
Travail sur cellule de **R.** (322 339) suivi d'un court conduit indépendant.

— **R.** (mes. 345 à 361)
Coda (361 à fin) : virtuosité et travail sur **R.**

Thèmes et motifs du final :

R

a intermède 1

a' conséquent de b

b

c intermède 2

d

— Intermède 1. On remarquera qu'il est encadré par deux divertissements dont les traits, les arpèges, les battements en doubles-croches, le brio s'opposent aux motifs essentiels : **a** et **a'** — **b**. Le thème "a" au rythme capricieux, plein de fantaisie contraste avec netteté de **R.** ; exposé sur un calme fond de battements en croches, il est l'apanage du piano 1, tandis que son conséquant plus uniforme s'empare du second clavier (mes. 61). Le calme rythmique règne sur toute cette exposition tandis que Mozart use largement des accords de sixte augmentée et des accords sur pédale pour affirmer les tonalités et enrichir l'harmonie. Ce long passage de 42 mesures aboutit à la dominante de **la** mineur sur un point d'orgue, charnière permettant ainsi l'exposition de **b** en **la** majeur : thème large d'une tendresse passionnée contrastant avec les autres idées de ce final et souligné par l'amplitude des accords répartis entre les deux exécutants. La reprise de **b** en accords déployés sur trois octaves est accompagnée à la basse du piano 2 par de rapides gammes qui annoncent la brillante virtuosité du divertissement suivant (Mes. 100). La cellule de **R.** accompagnée de ses claironnants accords détachés en croches aboutit à l'accord de dominante du ton principal **ré** maj. Reprise de **R.**. Un court conduit identique au début du 1er divertissement amène

l'**Intermède 2**

Le nouveau **thème c** (mes. 159) en **sol** maj. quelque peu haletant est exposé au piano solo 1 puis 2 ; les doubles-croches des mains gauches tempèrent contre-temps et syncopes en lui conférant une plus grande stabilité. Le **thème "d"** alerte et insouciant, accompagné de rapides arpèges (mes. 175) est remplacé par **"c"** dans une présentation nouvelle avec doublure, à l'octave au-dessus, de battements en doubles-croches au piano 2. Le chassé-croisé continue entre **c** et **d**, avec échange entre les deux instruments. Ce second intermède peut être schématisé comme suit : c-c-d-c-d-c sans aucun déévelloppement, mais avec deux variantes de timbre lors des 3e et 4e expositions de **"c"**. Nulle monotonie ne s'ensuit tant la qualité des idées s'impose.

Huit mesures en dialogue vont amener le divertissement suivant qui n'est autre que la reprise une quarte plus haut des mes. 26 à 40.

Reprise de **l'intermède 1** identique dans ses éléments essentiels. Quelques ajouts sont à signaler : mes. 245 à 252 issues de la fin de **"a"** et au début de **"a'"**.

Le dernier divertissement s'intègre aux précédents par l'esprit bien que formules et traits différent et que Mozart leur préfère dialogues et effets d'écho ; puis on retrouve le travail sur la cellule de **R.** avant l'ultime exposition du thème du refrain.

Dans la **Coda** brillante, lumineuse même, deux chromatismes par mouvement contraire sont à signaler (mes. 360-361 - 369 et 370), ainsi que des rappels systématiques de la cellule **R.** qui, sur quatre octaves simultanées terminent l'œuvre.

Un regard neuf sur l'ensemble du final permet de découvrir deux formes libres superposées :

1) le Rondo étudié

2) une forme A-B-A' d'où est exclu **R.** sous toutes ses formes.

A = Divertissement, intermède 1, divertissement **ré** maj. à **la** maj. (mes. 16 à 120)

B = Intermède 2 - **Sol** maj. à **sol** maj. (mes. 159 à 206)

A' = Divertissement, intermède 1, divertissement **ré** maj. à **ré** maj. mes. 215 à 320)

Seuls **R.** de 120 à 159 et un court conduit de 206 à 215 perturbent le triptyque en le coupant.

Beethoven a pratiqué le compromis entre deux formes mais pas la superposition : Rondo-Sonate **(final du 1er quatuor).** Fugue-Variations **(grande fugue pour quatuor op. 133)**

En l'année 1781, les trois mouvements de cette œuvre d'exception qui ne laisse transpercer aucun effort de volonté réfléchie, qui semble toute de spontanéité a dû surprendre les techniciens du classicisme.

Mais, par contre, le public et l'aristocratie viennoise ont dû l'accueillir avec enthousiasme car, aussi peu intellectuelle que possible, mais pétrie de sensibilité, d'imagination, d'élégance, de jeunesse, d'insouciance désinvolte parfois, de brio, de suavité, émaillée de traits scintillants, d'effets d'échos ; les deux pianos y prennent vie comme deux personnages qui se rencontrent, babillent, se livrent leurs secrets frivoles ou émus avec enthousiasme ou réserve dans quelque salon élégant des belles demeures bourgeoises ou des somptueux hôtels de la noblesse entre le Hofburg et la Stephansplatz.

1) Consulter **Lettres de Mozart** traduites par H. de Curzon (Hachette 1888) Lettres à son père du 17 mars au 9 mai 1781.
2) Voir **Der kleine Köchel** — Mozarts werke P.36 et 68.
3) Le 27 juin 1781, Mozart écrit au sujet de la fille de M.Aurhammer:"La demoiselle est un monstre de laideur, mais elle joue du piano à ravir".
4) Il s'agit indénaiblement d'une erreur de plume due peut-être à l'étourderie de Mozart. Ses cinq sonates pour quatre mains totalement terminées datent respectivement de 1765 (K.19d) — 1774 (K.358) — 1772 (K.381)!!! — 1786 (K.497) — 1787 (K.521). Il se peut aussi que cette erreur ne figure que dans la 1ère édition des lettres (1888) car Wyzewa et Saint-Foix dans leur **Mozart** en 5 volumes (1936) ne signalent pas cette anomalie.
5) Sonates pour piano et violon,
6) Ces dernières lignes confirment la thèse de l'erreur de la lettre du 24 novembre.
7) Komisches Singspiel: sorte d'opéra-comique allemand.

musique en sorbonne

Centre d'Études, de Recherches, de Réalisations et d'Animation Musicale
(C.E.R.R.A.M.)

MUSIQUE EN SORBONNE est l'aboutissement d'une réflexion visant à reconsidérer les schémas traditionnels d'expression musicale.

L'aspect novateur du projet consiste à associer les démarches habituelles de recherche et d'enseignement pratiquées à l'université à la production de spectacles, faisant ainsi collaborer le milieu universitaire et le milieu musical professionnel.

Ce projet — dont un des points forts est la "formation appliquée" — a les caractéristiques essentielles suivantes :

— **Organiser** des échanges entre étudiants et artistes français et étrangers, leur permettant de développer, d'exprimer et de transmettre leurs expériences et leur pouvoir créatif.

— **Doter** Paris d'une structure originale qui serait un lieu de rencontre, de recherche et de réflexion concernant le patrimoine musical européen.

— **Utiliser,** comme moyen privilégié de mise en œuvre du projet, l'Université et en particulier la SORBONNE, compte tenu de son rayonnement culturel international.

Pour répondre à ses objectifs de formation et de diffusion, MUSIQUE EN SORBONNE veut favoriser le développement d'actions multiples, à savoir :

1) mise en place **d'ateliers de pratique musicale,** fonctionnant sur l'ensemble de l'année universitaire :
- Chœur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne (C.O.U.P.S.),
- Ensemble de Musique Ancienne,
- Atelier d'Opéra de Chambre.

2) développement de **l'enseignement et de la recherche** sur des voies nouvelles, et complémentaires du cursus universitaire traditionnel :
- recherche de manuscrits,
- mise en partition,
- instrumentation,
- études historiques et musicologiques...

3) création d'une "saison musicale" : Rendez-vous hebdomadaire avec la musique et les musiciens de novembre à juin, dans les différents lieux de la Sorbonne mis à notre disposition. Cette formule doit nous permettre
- de devenir un lieu **naturel** d'échange et de production musicale (Concerts, Conférences, Rencontres,...)
- d'assurer une continuité des relations avec les étudiants, le public mélomane.

4) création d'un **"Festival-Académie",** structure intégrant les trois aspects d'enseignement, de recherche et de réalisation de spectacles, qui accueillera enseignants et étudiants de tous pays et offrira sur une courte période :
- séminaires,
- ateliers de pratique artistique,
- création de spectacles...

A ce jour, un certain nombre d'unités se sont créées et développées :

— **le chœur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne,** qui, depuis 1974, participe au renouveau de la formation musicale universitaire en permettant aux étudiants de s'intégrer à la vie musicale professionnelle :
- nombreux concerts dans le cadre de l'année universitaire ou lors des tournées en France ou à l'étranger (organisés avec le concours des étudiants),
- collaboration à l'exécution d'ouvrages importants dans le cadre de festivals renommés tels que le Festival d'Aix-en-Provence (Médée, Août 1976), le Festival Berlioz de Lyon (Les Troyens, Septembre 1980), le Festival de Musique Contemporaine de Metz (Création de "A Colonne" de Xenakis (1977) et "Dérives nocturnes" de C. Lefebvre (1978)

— **l'Ensemble de Musique Ancienne** qui a déjà réalisé un travail original de recherche et de restitution sur les motets de Cavalli et le Te Deum de Dettingen de Haendel

— **l'amorce du Festival-Académie** par l'organisation d'un cycle de concerts en juillet 1981 dans la cour de la Sorbonne, associant artistes français et étrangers.

Si ces premières étapes ont pu être franchies, c'est grâce au dynamisme particulier qu'a suscité cette forme d'échanges humains et artistiques entre étudiants et animateurs.

Le concours d'organismes officiels (Universtité Paris-Sorbonne, Ville de Paris, Ministère de la Culture, Ministère de l'Education Nationale), par le biais d'aides matérielles diverses, leur a permis d'amorcer les objectifs de ce projet.

Cependant, toutes les phases de ce vaste projet ne pourront être confirmées et développées sans un soutien financier accru et continu des pouvoirs publics, qui seul lui permettra d'assurer la réussite des réalisations importantes qu'il propose et des espoirs qu'il suggère.

L'enthousiasme exprimé tant par les étudiants que par les professionnels, **l'enrichissement** qu'apporte le brassage d'idées et de pratiques artistiques diverse, **l'écho** rencontré auprès de l'Université et du public sont autant de signes qui confortent **MUSIQUE EN SORBONNE** dans l'orientation qu'elle a choisie.

Ses objectifs rejoignent l'attente manifestée par la jeunesse d'une action culturelle associant les expériences de ses "aînés" à ses propres découvertes.

JAQUES GRIMBERT

Jacques Grimbert est né en 1929. Après avoir obtenu un premier prix de flûte au Conservatoire de Lille, il entre au Conservatoire National de Paris où il étudie l'harmonie, le contrepoint, la fugue et l'histoire de la musique puis la composition, l'analyse musicale et la direction d'orchestre. Ses maîtres sont alors Norbert Dufourcq, Noël Gallon, Darius Milhaud, Olivier Messian, Manuel Rosenthal et Louis Fourestier. Plus tard, il se perfectionnera avec Edouard Lindenberg et Pierre Boulez.

En 1954, Jacques Grimbert prend la direction de "La Faluche", célèbre chœur de l'Institut Catholique de Paris, puis en 1960 créé un Ensemble vocal de 32 choristes expérimentés qui se transformera en 1967 en Chœur National. En 1974, il propose aux autorités universitaires la création d'une structure musicale vivante qui doit assurer par une pratique chorale et instrumentale dynamique, le rayonnement de la célèbre Sorbonne ; **le Chœur et Orchestre de l'Université Paris-Sorbonne est né.**

Depuis 1977, **il est Directeur de la Musique à l'Université Paris-Sorbonne ;** c'est dans le cadre de cette mission qui lui a été confiée qu'il vient de créer l'association "Musique en Sorbonne" dont le but est d'associer les démarches habituelles de recherches et d'enseignement pratiquées à l'Université à la production de spectacles assurant ainsi le rayonnement culturel de la Sorbonne.

Siège Social : En Sorbonne (Université Paris IV)
Administration : Centre Universitaire,
rue F. de Croisset
75018 PARIS - Tél. (1) 251.69.11

Une adaptation française

de la "Conception Kodaly" de l'Education Musicale à Grenoble, Saint-Egrève et dans le département de l'Isère

Lors d'une mission ministérielle, pédagogique et musicale, effectuée en tant que professeurs d'Ecole Normale, dans les écoles de Hongrie en 1973, nous fûmes Mademoiselle S. Blandin et moi-même, littéralement stupéfiés par le niveau et la qualité exceptionnels des classes. Enthousiastes, nous décidâmes de créer, à notre façon, un petit **"Centre Kodaly" à Grenoble.**

Nous n'imaginions pas, alors, les problèmes et le travail que cette tentative allait nous causer. Nous nous rendîmes très vite compte, en effet, qu'une "application servile" de la pédagogie musicale hongroise, — et celà existe! —, n'était que pure aberration, en raison du contexte musical français, disons, de l'environnement.

Nous avons donc "adapté", c'est-à-dire élaboré une démarche et des progressions s'inspirant de celles de l'enseignement hongrois conçu selon les idées, les principes et l'esprit de Zoltan Kodaly.

Selon Kodaly, **"Tous les peuples possèdent de nombreux chants populaires particulièrement adaptés à l'enseignement. S'ils sont bien choisis, ces chants constituent le matériau idéal pour faire découvrir aux enfants les différents éléments musicaux et pour leur en faire prendre conscience... Avant de vouloir comprendre d'autres peuples, nous devons nous comprendre nous-mêmes. Mais la découverte des chants populaires des autres pays, meilleur moyen de connaître les peuples étrangers... mène à faire découvrir et aimer aux élèves les classiques du passé, du présent et de l'avenir".**



Une danse folklorique dans un cours moyen 2e année

Notre folklore n'ayant pas les mêmes contours que celui de Hongrie, nous avonc donc créé nous-mêmes nos progressions pédagogiques, après une large investigation des chants de notre pays, puis de ceux des pays étrangers, un travail que nous poursuivons depuis 9 ans... et qui ne sera jamais fini!

De cette étude progressive qui conduit à apprendre, chaque année, 35 à 40 chants, dont certains à 2 voix, dans les cours préparatoires et 25 à 30, dont des chœurs à 3 et 4 voix, dans les cours moyens, nous extrayons tous les éléments de notre enseignement, éléments visant les formations de la voix, de l'oreille, du sens polyphonique et du sens rythmique.

Aperçu rapide de notre répartition

Nous avons choisi de travailler :

— Au cours préparatoire : les intervalles de la gamme de Do Majeur, les rythmes élémentaires utilisant la blanche, la noire, la croche, le soupir, le groupe ♫

— Au cours élémentaire : le mode mineur et, en rythme, la double croche, le triolet, la noire pointée, le groupe ♫ l'anacrouse, le demi-soupir.

— Au cours moyen : les altérations simples, les modulations simples et, en rythme, le groupe ♫, la syncope, les mesures ternaires.

Nous évitons, tant que nous le pouvons, toute théorie "fastidieuse", tentant même de faire que **l'enfant acquière empiriquement les éléments du langage musical** de la même façon qu'il a assimilé sans les moindres notions de vocabulaire, de grammaire et de syntaxe ceux de sa langue maternelle.

Vers la Musique,... et sa pratique!

Nous visons, avant tout, à **amener les enfants à la musique et, à la pratiquer.** Pour celà, — autre principe essentiel de la "Conception Kodaly" —, nous concevons notre enseignement sous forme de jeux, stimulant l'activité des enfants et développant, par celà même, leur spontanéité, leur vivacité, leur mémoire, leur esprit d'invention, leur sens social et, bien entendu, leur sensibilité.



Dans un cours préparatoire... deux petits "moniteurs" mènent leurs camarades dans l'exécution d'un canon

Les maîtres ont accepté facilement notre pédagogie, estimant que, **bénéfique pour l'épanouissement complet des enfants,** elle améliorait leur comportement scolaire et le niveau général de leurs classes.

Pour notre part, nous sommes très contents des résultats obtenus sur le plan musical et, plus encore de **l'enthousiasme des enfants.** Cette impulsion musicale donnée à l'école pénêtre jusque dans les foyers, même ceux de condition modeste. Et retombée logique,... et combien réconfortante!... nous savons que nombre de nos élèves demandent à leurs parents de leur faire étudier un instrument, alimentant ainsi les écoles de musique et les conservatoires. (Dans certains cours élémentaires nous avons dénombré 1 élève instrumentiste sur 2 et, dans certains cours moyens 2 sur 3, ce qui, nous revenant en boomerang, n'est pas sans fortifier le niveau de nos classes!).

Notre expérience dauphinoise

Notre "Essai d'adaptation de l'enseignement musical hongrois à notre école française, selon la "Conception Kodaly", démarra donc, l'un des premiers en France, en octobre 1973. Nos premiers pas surprirent, l'approche de cette "méthode" n'étant pas aisée. Elle déroute même, parfois, des enseignants "déformés à force d'avoir été formés", enfermés dans une routine passive. Entre parenthèses, cette approche ne mène pratiquement à rien lorsque celle-ci, ponctuelle, n'est faite qu'à la faveur d'une journée ou d'un court stage qui déconcerte... ou enthousiasme et, dans ce dernier cas, laisse sur leur faim nombre de participants. Je crois, en effet, que ce sont ces fameuses "journées de sensibilisation" qui ont suscité tant de réactions négatives, tant de levers de boucliers contre la "méthode Kodaly", depuis plus d'une décennie.

Grâce à l'appui de Monsieur Mauduit, directeur de l'Ecole Normale d'Instituteurs de Grenoble, notre "expérience" commença dans une grande section maternelle et un cours préparatoire et, au fil des ans, se développa jusqu'au cours moyen 2ᵉ année.

Corollairement, stimulée par Monsieur Emeric Janovicz, alors Inspecteur Départemental à Saint-Egreve dans la banlieue de Grenoble, elle s'étendit, en octobre 1976, à tous les groupes scolaires de cette commune (50 classes et près de 1300 éleves).

Le sens véritable de notre expérience

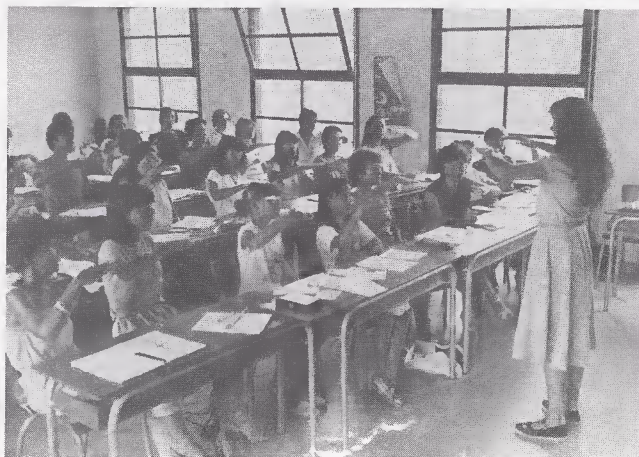
Ici, je me dois de préciser le but véritable de notre expérience. Mener les enfants à la Musique, les former, les "accrocher"! Bien sûr! Mais ce qui nous paraissait bien plus important encore, nous avions dessein, répondant au vœu de Marcel Landowsky, de **former les instituteurs, afin que ceux-ci puissent enseigner valablement notre discipline** pour le plus grand plaisir de leurs élèves... et le leur!

Nous assurons donc, avec l'aide de Madame Brault, monitrice que nous avons formée, deux moments musicaux d'une demi-heure par semaine dans chaque classe. Les maîtres des cours préparatoires et cours élémentaires 1ᵉ année reprennent et approfondissent des éléments de notre travail, une ou deux fois par jour, pendant 10 à 15 minutes. Ceux des cours élémentaires 2ᵉ année et cours moyens programment, tous les jours, un moment musical de 15 à 20 minutes.

Chaque année, ma collègue et moi-même, reprenons des classes de tous niveaux afin de vivre mieux encore notre expérience, afin d'en modifier ou d'en affiner les contours pour être plus sûrs de notre pédagogie.

Certains instituteurs, notamment ceux des petites classes "volent maintenant de leurs propres ailes". Mieux! Ils acceptent même souvent de conduire eux-mêmes des séquences musicales devant des groupes d'élèves-maîtres, d'instituteurs ou de professeurs, heureux de les sensibiliser à leur tour! Et ce n'est pas le moindre de leurs mérites!

Nous avons, bien entendu, quelques problèmes : le départ de maîtres initiés, — mais ils contribuent à la diffusion de notre "adaptation" dans leurs nouveaux postes —, l'arrivée de leurs successeurs que nous nous devons d'intégrer dans l'expérience, et surtout, la situation des maîtres des grandes classes qui voient arriver des élèves les dépassant, dans un premier temps, sur le plan technique...



RÉMUZAT - juillet 1982. Séance de travail au 1ᵉʳ Stage "KODALY-MUSIQUE".

Pour la petite histoire, nous avons réussi, — à deux exceptions près —, à convaincre, jusqu'alors, tout le monde.

Parallèlement, dans le cadre de l'Ecole Normale, nous nous employons à sensibiliser nos élève-maîtres et les instituteurs recyclés lors des stages de formation continuée ou lors des quatre "stages Kodaly" de deux semaines programmés annuellement. Aussi, et bien que le compte en soit difficile, nous pensons que le nombre des "classes Kodaly" s'élève actuellement à cinq ou six cents dans le département de l'Isère.

L'Association KODALY-MUSIQUE

Lors d'un "stage Kodaly 2e niveau" à l'Ecole Normale, un groupe plus motivé voulu aller plus loin encore et fonda **"l'Association Kodaly-Musique"** (Journal Officiel du 6 avril 1981). Se proposant, but seul et unique, la diffusion de **"l'adaptation française de la Conception Kodaly" de l'éducation musicale, élaborée à l'Ecole Normale de Grenoble"**, cette association prit, très vite, un bel essor (125 adhérents en moins d'un an!).

1) La vitalité de "Kodaly-Musique" : 1, 2, puis 3 stages par an.

La pénurie d'instituteurs-remplaçants ne permettant que des effectifs réduits dans les stages de l'Ecole Normale, l'association décida la **création de stages** pendant les grandes vacances. Bien sûr, il y eut quelques réserves des syndicats, quant à ces recyclages privés pendant les congés scolaires! Mais "Kodaly-Musique" l'emporta car, comme l'écrivait Verlaine : "De la Musique avant toute chose"!

Avec huit animateurs, tous bénévole, **le premier stage,** — 50 participants pendant dix jours —, eut lieu en Haute Provence, au sud de la Drôme, à la Maison familiale "Les Lavandes" à Remuzat, fin août début septembre 1981.

Devant, disons, l'intérêt qu'il suscita chez les enseignants de tous niveaux, et aussi chez les parents d'élèves, Kodaly-Musique organisa, cette année, dans le même cadre, **deux stages** d'une semaine : le premier, à l'aube des vacances, le 28 juin, pour les niveaux 1 (non initiés) et 2 (stagiaires déjà sensibilisés), le second, juste avant la rentrée, le 28 août, pour les niveaux 3 (stagiaires déjà avertis qui travaillent dans leurs classes selon notre pédagogie) et 4 (les futurs animateurs de nos prochains stages).

Répondant à notre attente, le nombre de nos participants, — des instituteurs, des élèves-maîtres, des animateurs musicaux, des professeurs de collège, des parents d'élèves... —, doubla, dépassant la centaine, le premier stage l'emportant avec 64 stagiaires!

Aussi, devant ce rush pédagogique cautionnant son action, le bureau de l'Association a-t-il d'ores et déjà programmé **trois stages en 1983.** Le premier concernera la pédagogie "pré-Kodaly" de l'école maternelle, lors du congé pascal de 1983. Les deux autres, de dix jours chacun, traiteront de la pédagogie Kodaly à tous les paliers de l'école élémentaire, au début et à la fin des grandes vacances prochaines.

2) Un retour aux sources... pédagogiques hongroises!

Par ailleurs "Kodaly-Musique", retournant aux sources, organisa en février dernier, **un voyage pédagogique en Hongrie** afin de voir travailler les enfants de ce bienheureux pays musical. Sous la conduite de **Monsieur Emeric Janovicz, Inspecteur Départemental adjoint à Monsieur l'Inspecteur d'Académie de l'Isère** qui cumula heureusement les rôles de pédagogue, guide, interprète et diplomate, et de moi-même, quarante enseignants profitèrent pleinement de ce séjour en terre hongroise.

Reçus chaleureusement par les professeurs, instituteurs et musiciens de tous niveaux tant dans les classes maternelles ou élémentaires de **Budapest** ou **Kalocsa** qu'à **l'Académie Liszt de Budapest,** ils nouèrent, en particulier, des liens solides et amicaux avec des membres de **l'Institut de pédagogie musicale Zoltan Kodaly de Kecskemet,** cet Institut, berceau du mouvement qui fait rayonner de par le monde la pensée de Kodaly : «**...rendre l'enseignement scolaire plus efficace, en élever le niveau et réaliser l'objectif fixé par le Maître : "que la Musique appartienne à tous!.."»**

Bien sûr, de nombreux moments culturels, artistiques et touristiques ayant pimenté ce raid pédagogique, Kodaly-Musique, afin de satisfaire aux demandes de ses adhérents, a déjà pris des contacts en Hongrie, inscrivant son prochain voyage au congé de février 1983.

Des témoignages...

Mais, pour en revenir à notre "expérience Kodaly", expérience qui nous apporte beaucoup de joie, nous ne pouvons pas, naturellement, la juger avec la plus entière objectivité, en étant les artisans de base.

Aussi, ayant reçu de nombreux témoignages écrits, il m'a paru bon d'en reprendre quelques-uns, donnant la parole à des parents d'élèves, à des membres de la municipalité de Saint-Egrève, à diverses personnalités du monde des arts, aux enseignants et aux autorités académiques.

1) Le point de vue des parents

• "...Très vite, intriguée par les gestes, j'essayai de les déchiffrer, puis de les faire à mon tour. Je ne pus, alors, me retenir de m'associer à la joie de chanter qu'éprouvaient visiblement les enfants et les maîtresses. La leçon de musique, ainsi conçue, m'a semblé un jeu permanent, plein d'inattendus, de découvertes, de stimulations diverses et variées, de gaîté aussi.

Et surtout... le temps a passé, vite, si vite... Depuis, je formule le souhait que tous les français, petits et grands, goûtent aux joies de la musique, devenues, enfin, accessibles sans ennui, grâce à Zoltan Kodaly... et l'équipe pédagogique de Grenoble et Saint-Egrève! — (**Madame Michèle Nibart, expert en pédagogies nouvelles**).

• "Dès le cours préparatoire, nous avons été très surpris par **l'intérêt que notre fille manifestait pour la musique** et plus particulièrement pour le "solfège". Fréquemment, elle nous "solfiait" le chant qu'elle venait d'apprendre et parfois s'ingéniait à en enseigner les notes à sa sœur... A la fin de cette année scolaire, elle a voulu que nous l'inscrivions à l'école de musique afin de pouvoir étudier un instrument. Etant donc, actuellement, au cours élémentaire 1ᵉ année, elle suit parallèlement, — et retombée "Kodaly" sans la moindre difficulté! —, des cours de solfège et de piano..." — **(Monsieur Georges Caillat, délégué des parents d'élèves F.C.P.E. à Saint-Egrève).**

2) **Le point de vue de la municipalité de Saint-Egrève**

• "La municipalité, consciente de l'intérêt que présente la pédagogie Kodaly pour les enfants et convaincue de son efficacité dans l'apprentissage musical, essaie de trouver des solutions pour la consolider dans l'enseignement élémentaire et l'étendre en amont et en aval (en maternelle, où une expérience a déjà eu lieu, et au C.E.S.)...". Mais poursuit **Monsieur Alain Nouvelot,** adjoint au scolaire, "Si nous ne voulons pas perdre le bénéfice de l'expérience, mais en perpétuer les bienfaits, il faut que l'administration y mette les moyens. On ne peut pas développer la méthode Kodaly sans mettre en place les soutiens compétents".

"...Si nous sommes, en tant que municipalité, très favorables à cette activité, il nous semble que c'est à l'Education Nationale à compléter son aide. Actuellement, le financement de cette expérience est entièrement à la charge de notre commune..."

• Le directeur de l'Ecole de Musique de Saint-Egrève, **Monsieur Bouillet,** précise, pour sa part : "...j'ai beaucoup de sympathie pour la méthode Kodaly dont j'utilise quelques principes de base dans ma classe d'initiation..."

• Alors que l'un de ses professeurs de violon, **Monsieur Yannick Eon du Val,** amené à établir une comparaison entre les "petits Kodaly" de Saint-Egrève et ses autres élèves, trouve "que ces enfants aiment vraiment chanter, ont acquis **une plus grande justesse dans le domaine des intonations,** possèdent un plus grand sens du rythme et sont beaucoup plus réceptifs..."

3) **Le point de vue de personnalités du monde des arts**

• "J'ai été absolument stupéfiée par les séances musicales auxquelles j'ai assisté : en une année scolaire, des enfants de milieux les plus divers maîtrisent les sons et le rythme d'une manière remarquable. Dans mon métier, je rencontre très peu de gens, autant enfants qu'adultes, si parfaitement au point. C'est intégré dans leurs corps. **Ils se jouent des rythmes les plus compliqués.** Quand on sait les désordres intérieurs que révèle le manque de rythme, on se dit que la méthode Kodaly pourrait, sans doute, nous aider non seulement à l'apprentissage de la musique, mais aussi permettre une meilleure utilisation des capacités de l'enfant dans tous les domaines... En tant que musicienne, j'ai toujours déploré la pauvreté musicale des français. Ne pourrait-on, par cette méthode y remédier ?" **(Madame Christiane Lions, professeur de danse à Grenoble et Voiron).**

• "Cette matinée musicale m'a fait relever plusieurs points remarquables. Les enseignants n'ont plus à être des moniteurs spécialisés puisque **j'ai vu des instituteurs qui, de leur propre aveu n'avaient auparavant aucune formation musicale, guider parfaitement leurs élèves...** On peut alors envisager de réserver la tâche des moniteurs pour un degré plus spécialisé dans la pratique instrumentale. Celà parait plus logique : le spécialiste intervient lorsque le généraliste a fait effectuer les premiers pas et, c'est le côté remarquable de cette méthode, elle permet une parfaite continuité entre le "rudiment" et la suite des acquisitions... Les élèves m'ont paru tous passionnés par leur étude et par le fait qu'ils sont tous, tour à tour, éxécutants ou directeurs... En rythme, c'est impeccable, les élèves étant capables de contrepoints rythmiques déjà difficiles... **Les voix sont souples, non forcées...** En outre, j'ai l'impression

qu'avec une telle préparation de l'oreille sur les plans rythmique et mélodique, les pièces chantées, toutes plaisantes musicalement, deviennent tout naturellement le support d'un travail d'intervalles, de mélanges rythmiques, d'équilibre entre les parties et l'aboutissement logique de ces premiers pas dans le Monde de la Musique aux voies, ensuite, si diverses... Les résultats sont là, probants, incontestables et, pour qui a pris la responsabilité de choisir cette méthode, ils doivent être un encouragement à persévérer..." — **(Maître Pierre Begou, chef d'orchestre du théâtre de Grenoble pendant seize ans (mille "lyriques!), ex-directeur du Conservatoire de Valence et membre des jurys aux concours des Conservatoires).**

• "...Nous ignorions tout de cette méthode, mes choristes et moi-même. En un temps record, elle nous a conquis. Nous avons été, dès le premier instant, stupéfaits de constater qu'en partant d'une gestique fort simple **de tout jeunes enfants étaient capables de chanter spontanément, et d'une voix fort juste,** des airs des folklores français ou étrangers à une ou plusieurs voix...

Mais notre surprise ne devait pas s'arrêter là, car, de minute en minute, et de classe en classe, nous avons été les témoins de la facilité avec laquelle ces enfants, — tous, ravis et épanouis! —, transcrivaient à l'aide d'un code conventionnel des rythmes proposés par leurs institutrices..." **(Monsieur Amédée Palimares, chef du Musichoral de Grenoble, Directeur du Service du personnel de la Mairie de Grenoble).**

• "Passionnée de pédagogie instrumentale, je viens de découvrir avec une joie, mêlée d'admiration, le travail accompli par Monsieur Lacroix et son équipe d'enseignants. J'ai assisté à des cours donnés à des enfants d'âges et de niveaux différents et tous reçoivent cette pédagogie vivante et originale avec le même enthousiasme.

J'ai pu constater combien les enfants chantent juste, s'habituant sans difficulté aux intervalles insolites que nous rencontrons dans la musique contemporaine par exemple, vont fort loin dans l'étude rythmique,... le tout dans un climat où la musicalité trouve, elle aussi, une place de choix.

Je vois même, dans cette méthode, un parallélisme possible avec les nouvelles méthodes d'enseignement des instruments à cordes que je préconise, moi aussi, pour les jeunes enfants, et celà dès l'âge de quatre ans!

Ce travail de recherche est remarquable et ne mérite que des félicitations." **(Madame Clotilde Munch, professeur de violon au Conservatoire National de Région de Grenoble, directrice pédagogique de l'Association Musicale "Le Mouvement Vivaldi" de la région grenobloise).**

4) **Le point de vue des enseignants**

• "J'ai vu mes collègues (de stage) parfois sceptiques, tour à tour étonnés, ravis, émerveillés, enfin béats d'admiration devant **la qualité musicale de ces voix d'enfants de dix ans, la joie qui se dégageait de leurs chants** et leurs connaissances du solfège dont il m'est apparu qu'elles avaient été acquises comme par enchantement.

Comment réaliser une telle prouesse sans l'adhésion parfaite de ces volontés enfantines. Recherchez dans vos souvenirs, ou même, interrogez les élèves des classes traditionnelles : il parait peu probable que vous en trouviez qui solfient avec enthousiasme. C'est pourtant ce que nous avons pu constater... Et d'autre part, comment l'institutrice que je suis ne serait-elle pas comblée en entendant ses élèves dire : "c'est joli", alors qu'ils viennent d'interpréter une phrase musicale, une suite d'accords qu'ils croyaient jusqu'alors réservés aux instrumentistes ou à une élite!". **(Madame Aline Drevon, Directrice de l'école de Saint-Etienne de Saint-Geoirs).**

• "...**Cette approche de la musique a métamorphosé ma classe. En septembre, mon cours préparatoire chantait sans enthousiasme. Mais, au fil des jours, mes tout-petits, vivant tous les moments musicaux avec tout leurs corps et avec tout leur cœur, m'ont réclamé sans cesse, avec des jeux musicaux, toujours de nouveaux chants! Aussi, en ce début mars, nous apprenions le 29e!**

Scolairement parlant, ce travail développe toutes leurs facultés (écoute, attention, rapidité, mémoire, vivacité...) et les épanouit. Curieusement, il "débloque" les enfants les plus faibles qui font alors jeu égal avec les autres. Quelle que soit l'activité de mes élèves, je les surprends à chantonner et, comme me le confient

les parents, "la musique continue à la maison... certains rêvant déjà d'être instrumentistes!". **(Madame Simone Dauchy, institutrice au groupe du Pont de Vence à Saint-Egrève).**

• **"Les instituteurs sont fort intéressés par cette méthode** car elle permet aux enfants d'entrer en contact d'une manière vivante avec la musique... Malgré leur formation initiale insuffisante, ils manifestent la volonté de participer dans la mesure de leurs moyens à cette "démarche", (terme qui conviendrait mieux, je crois, que celui de méthode)". **(Monsieur Charles Cote, directeur du groupe scolaire de La Monta à Saint-Egrève, responsable de secteur SNI-PEGC à Saint-Egrève).**

5) **Le point de vue des autorités académiques : "Une éducation de valeur... une expérience riche d'enseignements"**

• "Je trouve ce travail absolument remarquable d'autant que les institutrices concernées n'ont pas de formation préalable. Grâce à ce travail d'équipe, **magnifique exemple d'une collaboration étroite des enseignants et des maîtres formateurs,** ceux-ci interviennent alternativement, les enfants, tous les enfants, chantent dans la joie et leurs connaissances techniques, — ils déchiffrent à 2 voix au cours préparatoire! —, sont inhabituelles chez des enfants de cet âge...". **Monsieur Emeric Janovicz).**

• "...En tant que musicien, je déplore depuis longtemps le manque de professeurs qualifités dans le secondaire et la formation insuffisante de l'instituteur, inconciliable avec la polyvalence qu'on lui demande. Aussi, ne puis-je qu'apprècier cette méthode où le solfège est simplifié par la "lecture en do", et être admiratif devant les résultats obtenus, en particulier, la coordination entre la voix chantée et un rythme différent frappé des mains... **Je suis à la fois ravi et navré,** ravi d'entendre un moment musical de cette qualité, et navré lorsque je considère que cette expérience n'est que ponctuelle". **(Monsieur Jacquemier, Inspecteur Départemental a Grenoble).**

• "L'expérience d'enseignement musical qui se déroule à Saint-Egrève et concerne maintenant cinquante maîtres et plus de douze cents élèves revêt un intérêt tout particulier.

Elle montre, en effet, qu'il est tout à fait possible de donner dans le cadre scolaire et sans recourir à des intervenants extérieurs une éducation de valeur. Il faut pour celà des maîtres motivés, une méthode simple et éprouvée. A cet égard, les professeurs de l'Ecole Normale ont mis en évidence l'efficacité d'une formation continue des maîtres dans le cadre d'une circonscription. L'aide financière de la collectivité locale s'est également avérée très précieuse.

Je considère que cette expérience est déjà riche d'enseignements et devrait pouvoir encore s'étendre." (Monsieur l'Inspecteur d'Académie Husson, Directeur des Services Départementaux de l'Isère).

Le devenir de notre "Mouvement KODALY"

Le "mouvement Kodaly, né de notre "expérience", sait fort bien que de nombreux problèmes restent encore à résoudre. Il veut, entre autres, **préparer les enfants des écoles maternelles, intervenir dans les classes de perfectionnement et les S.E.S.,** — des maîtres de ces classes spécialisées, venus à nos recyclages, estimant notre démarche les plus bénéfiques —, et, avec l'appui des autorités académiques, **déborder dans les classes secondaires.**

Travaillant aussi, avec des maîtres de cours moyen et des professeurs de l'enseignement secondaire, il ajuste actuellement le répertoire des chants et les jeux d'initiation des progressions de base, tenant compte de l'âge et de la psychologie de grands élèves dépourvus de toute notion musicale.

Il incite, d'autre part, ses membres à mener, comme bon leur semble, selon leurs goûts et leurs aptitudes, leurs élèves sur les chemins de l'audition musicale, du travail instrumental et insiste particulièrement sur **l'approche chorégraphique, principalement folklorique,** donnant la primauté, naturellement, aux danses du Dauphiné.

Il n'y a pas de bible française... ni d'hérétiques!

Notre mouvement souhaite, car ses membres croient en la "pédagogie Kodaly", la diffusion de son "adaptation dauphinoise", une adaptation qui, sans œillère, intègre dans son cadre des éléments venus d'autres horizons pédagogiques, une adaptation que chacun, en toute liberté, peut corriger, reprendre et personnaliser, car, **en matière de "pédagogie Kodaly", il n'est pas de bible française!**

Comme le déclarait Péter Erdei, Directeur de l'Institut de Pédagogie Musicale Kodaly de Kecskemét : **"...l'objectif essentiel est de contribuer à la diffusion la plus vaste possible de la "Conception Kodaly" par le développement des différentes adaptations de cette conception de l'Education Musicale...",** ceci pour rassurer, tous les nouveaux "Basile" de notre corporation qui n'hésitent pas à "calomnier" notre pédagogie, érigeant leur démarche en "dogme", s'arrogeant le droit de dénigrer toutes les autres et de les juger "suspectes", "inquiétantes", "négatives",... en un mot "hérétiques"!

Pour conclure, je dirai que notre travail n'a rien de remarquable. Il a cependant **un avantage immense : il nous plait** et, ma collègue, nos maîtres et moi-même, nous nous y trouvons particulièrement à l'aise! Aussi, accueillerons-nous cordialement, tous les collègues, — notamment ceux des Ecoles Normales —, qui souhaiteraient le connaître et le juger dans nos classes,... "en direct".

Georges Lacroix

nos chorales chantent...

CONCERT AU LYCEE LAKANAL DE SCEAUX

A l'occasion des fêtes de son centenaire le 12 juin 1982, sous la direction de Suzanne Gaudu, avec le concours de Jacques Burel.

Le 12 juin dernier la population de Sceaux, Bourg la Reine et leurs alentours est venue en force célébrer le centenaire de l'implantation en banlieue Sud d'un grand lycée "moderne" à l'instigation de Jules Ferry qui voulait créer là un modèle pour les lycées de province réalisant ce que lui même appelait "l'internat des champs".

Une opération "portes ouvertes" permit aux visiteurs de s'égailler la journée durant dans le parc, les cours et préaux de l'établissement où diverses expositions, spectacles, activités, leur donnèrent témoignage de la vie au lycée depuis sa création jusqu'à nos jours.

La chorale et l'ensemble instrumental du lycée prirent une large part à cette fête, témoignant de la présence vivante de la musique dans la vie scolaire du bahut maintenant séculaire. Présence vivante qui s'est matérialisée au cours des vingt cinq dernières années par la présence dans les classes, outre la pratique vocale, de la pratique instrumentale, en l'occurence celle de la flûte à bec dont Jacque Burel fut l'un des pionniers il y a un quart de siècle et qui s'est depuis lors répandue dans les lycées, collèges et conservatoires de France et de Navarre pour le plus grand bonheur des écoliers.

Le très bon niveau atteint par les élèves des classes facultatives du second cycle a permis la constitution d'un ensemble de grande qualité, auquel se sont joint les meilleurs élèves du premier cycle, ensemble réhaussé par la présence de flûtes traversières, violoncelle, alto, piano, xylophone et tambourin.

Le programme mis en chantier durant les cours fut perfectionné lors de répétitions communes tandis que le programme vocal était mis au point par les enfants participant à la chorale.

Ainsi le public nombreux installé sur les vertes pelouses du parc put-il applaudir à partir de quinze heures les choristes et instrumentistes se succédant au perron majestueux du pavillon administratif transformé pour la circonstance en podium de concert.

Ce fut d'abord un programme choral exécuté de manière très vivante, juste et nuancée, allant de **Bizet à Brassens** puis un programme instrumental très varié où alternèrent grand ensemble, petit ensemble, solistes et duos comprenant des œuvres de **Vivaldi, Bach, Telemann, Chopin, Fauré,** ainsi que d'auteurs modernes comme **Pavel Klapil** et **Brian Bonsor,** qui ont écrit de très jolis morceaux pour ensembles avec flûtes à bec.



Lycée Lakanal Sceaux

Musique et soleil avaient partie liée car la pluie attendit la fin du concert à dix sept heures pour se mettre à tomber, noyant les dernières mesures de la **Sicilienne de Gabriel Fauré.**

Lorsqu'elle eut cessé, plus tard dans la soirée, la chorale participa en costumes d'époque à la reconstitution d'une distribution de prix avec tout le cérémonial d'il y a cent ans, et chanta une "Lakanal Marche" écrite autrefois à la gloire du lycée par l'un de ses professeurs, mademoiselle **J. Billière.**

La réalisation du concert a été l'œuvre des élèves qui lui ont apporté tout leur cœur et leur jeune talent, de la collaboration étroite entre **madame Gaudu, monsieur Burel,** les professeurs et administrateurs responsables de l'organisation du Centenaire ainsi que de quelques parents d'élèves compétents et dévoués.

COLLEGES DE SAVERNE

C'est au mois de juin que les chorales scolaires de Saverne et de sa région se sont réunies pour proposer à un public de parents et d'amis une soirée de chant choral dont la formule est chaque année variée afin de procurer aux enfants (et aussi au public) un plaisir toujours renouvelé. Cette soirée s'inscrivait donc dans ce qui est maintenant devenu une habitude bien établie à Saverne : présenter le résultat d'une année de travail, montrer que la musique existe à l'école ; c'est ainsi que fut monté en 1980 **Le Miracle de Saint Nicolas** pour

soli, chœurs et piano **de J.G. Ropartz,** et en 1981 **Le Joueur de Flûte** pour récitant, chœurs et instruments de **J. Berthe.** Cette année les cent cinquante enfants des quatre chorales ont présenté une œuvre **d'Y. Desportes** pour récitant, chœurs et instruments : **La Chouette de Renou.** Mais la nouveauté c'est que cette fois la manifestation était l'aboutissement d'un P.A.E. qui avait reçu l'accord et le soutien du Rectorat de Strasbourg : on sait que la caractéristique de ces Projets d'Activités Pédagogiques est la pluridisciplinarité et c'est la raison pour laquelle plusieurs professeurs du Collège Poincaré avaient été pressentis. L'élément visuel qui accompagnait la musique consistait en une projection simultanée, en fondu-enchaîné, de diapositives réalisées à partir des dessins faits par une classe dans le cadre du cours d'arts plastiques : ces élèves avaient au préalable étudié le texte de J. Poitevin pour le découper en séquences qu'ils avaient ensuite représentées par le dessin et la couleur, de la façon figurative ou abstraite. Ajoutons à cela que la manipulation des différents appareils de projection fut assurée par un professeur de Lettres qui anime le ciné-club, tandis que la soirée était intégralement enregistrée par le professeur de Mathématiques...

Le récitant (un professeur d'anglais qui se passionne pour le théâtre) emmena tout le monde vers "le pays de nulle part" en compagnie d'un petit garçon nommé Renou et de son amie la Chouette, à la découverte des mots, des mélodies, des notes... qui étaient jouées par de jeunes élèves instrumentistes de l'Ecole de Musique de Saverne (violons, violoncelles, flûtes traversières et percussions).

L'humour n'était pas absent de cette soirée dite "zoologique" car dans la première partie les chorales interprétèrent plusieurs chansons (à une, deux et trois voix) sur le thème des animaux : ce thème avait été choisi pour conférer à la soirée une unité. Les animaux avaient donc une place de choix dans le répertoire et "la puce et le pianiste", "l'alouette", "l'éléphant", "les deux escargots" y faisaient bon ménage!

A l'issue des deux représentations tout le monde était ravi : les enfants bien-sûr, leurs parents, mais aussi tous les collègues qui ont contribué à la réussite de cette réalisation. En guise de conclusion, nous laisserons parler la partition elle-même : "C'est vraiment chouette, disait Renou, c'est vraiment fou, disait la Chouette!"

INTRODUCTION A UN TRAITE D'INSTRUMENTATION
POUR L'UTILISATION DES INSTRUMENTS AFRICAINS

LA CORA*

certains l'écrivent Kora

par
J.A. Cellier

La Kora, l'un des plus beaux instruments de l'Afrique noire se joue avec le balafon ou en orchestre. C'est un composé du luth et de la harpe.

LA CORA MALINKE

Pour les griots et pour Mamadou Kouyaté[1], la Cora a été inventée par Diale Malyeulène. Malheureusement on ne possède aucune information concernant les dates et les travaux de ce "luthier". Néanmoins il semble qu'il ait laissé un nom de virtuose et de griot. En se rangeant à la thèse des chercheurs, la Cora aurait subi des transformations au cours des âges ; elle semblerait venir des anciennes harpes Egyptiennes auxquelles elle ressemble étrangement ; ce qui correspond bien à son implantation d'Est en Ouest (par le Sahel) et ultérieurement vers le Sud.

On la classe dans la catégorie des harpes - luths. Il n'y a pas de clavier ; chaque corde donne une seule note comme la harpe. Par contre le manche ne fait pas partie de la caisse de résonance ; c'est une caractéristique de la famille des luths. Après une longue enquête auprès des griots de Dakar et de Bamako, nous avons pu faire admettre à Mamadou Kouyaté que la Cora aurait eu une évolution lente partant d'un instrument plus simple le Molo, monocorde, très voisin de la Cora actuelle.

Pour M. Copley Knight, la Cora viendrait des rives du Niger ; ce qui renforce ma thèse proposant l'origine de la Cora en territoire arabe de l'Est (Tunisie du Sud, Libye,Egypte).

M. Rouget, musicologue Directeur du musée de l'homme, pense que le premier musicien qui aie "fait chanter la Cora" serait Souyoulou Sissoko de la Casamance ; la Cora de ce dernier à d'ailleurs été présentée à l'exposition universelle de Paris (1900) et à l'exposition coloniale (1931). Mais les griots, Mamadou Kouyaté et Bana Kanouté, professeur à l'INA de Dakar réfutent cette affirmation.

— Pour les griots de l'ethnie mandingue il s'agit d'un maure Souraka ancêtre légendaire des griots, qui serait l'inventeur de la Cora.

En outre d'autres musiciens connus, notamment Mamadou Dioum du théâtre national de Guinée, Mourtapha Fall du Sénégal, Bady Kouyaté des ballets africains de Dakar et plusieurs chercheurs de l'INA de Dakar affirment qu'elle fut imposée et améliorée par le grand chef Soudiata Keita et son griot Balafacé Kouyaté.

Dans les pays mandingues, on trouve la même Cora sous les noms de Korro et ckorro (ce dernier dans la région anglophone du pays mandingue). Là, certains musicologues donnent comme ethymologie de la Cora le mot arabe quarr.

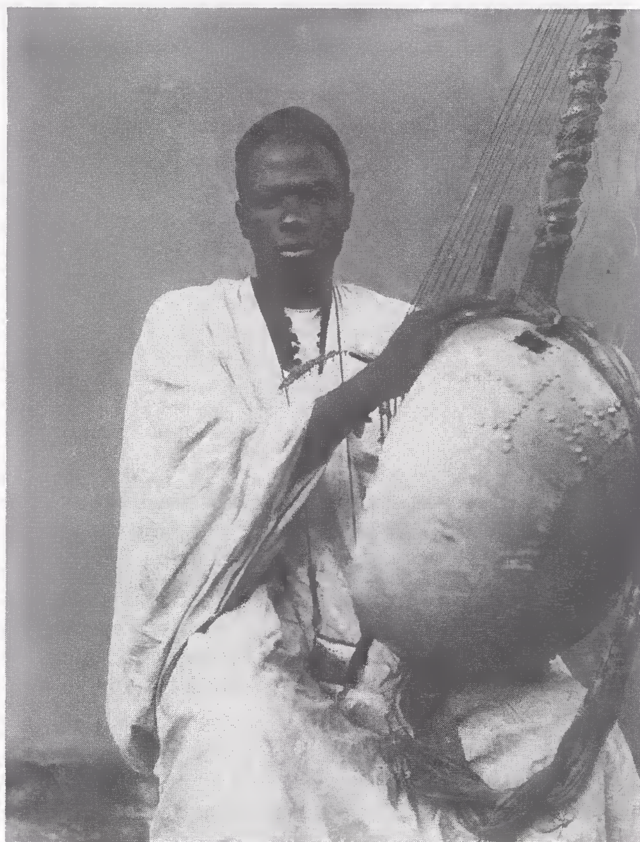


Photo : Musée de l'Homme

* Voir l'Education Musicale numéro 289/290.

Description

Les Coras, de dimensions différentes dépendent de la taille des calebasses. Celles qui ne sont pas utilisées en musique servent d'objets miniatures. Elles ont 12 à 15 cm de diamètre. Fruit du calebassier les calebasses, ne sont pas très régulières, on les creuse jusqu'à l'écorce dure et résistante un peu à la manière d'un contre-plaqué. Elles servent alors à toutes sortes d'usages.

Une Cora de 40 cm, correspond a une calebasse de 20 cm de profondeur. La hampe, les deux petites hampes et le chevalet sont en bois de guéno (bois malinké sans traduction) ou d'ébène.

La hampe dont la longueur varie de 80 à 130 cm avec une section de 4 à 7 cm sert à attacher les cordes. Les petites hampes de chaque côté servent à maintenir la Cora en place sur les genoux de l'exécutant.

Les 21 cordes ne sont plus d'origine animale ou en métal, elles sont en nylon. Attachées à des anneaux en peau de chèvre, coulissant (pour permettre d'accorder l'instrument) ces anneaux jouent le rôle de chevilles utilisées par les instruments à cordes modernes. A l'autre extrémité les cordes sont fixées sur un tire-corde en métal (généralement en fer). La calebasse au dos présente deux ouvertures circulaires variant de 4 à 9 cm de diamètre, la calebasse est fermée par une peau de bœuf.

Les cordes en s'écartant forment comme 2 harpes grâce au chevalet.

à la main gauche **on actionne les cordes**	à la main droite **on actionne les cordes**
Fa 68 cm	Fa 52 cm
Do 65 cm	La 48 cm
Ré 62 cm	Do 42 cm
Mi 59 cm	Mi 40 cm
Sol 48 cm	Sol 33,5 cm
Si 45 cm	Si 31 cm
Ré 40 cm	Ré 26,5 cm
Fa 34 cm	Fa 27,5 cm
La 30 cm	Sol 25 cm
Do 27,5 cm	La 23 cm
Mi 25,50 cm	

Cet accord réalisé en **Mode Saouta,** avec toutes les notes naturelles, a Fa pour tonique (revoir la note introductive sur les gammes africaines).

Les dimensions des cordes correspondent à une Cora de **45 cm** de diamètre pour la calebasse, **de 20 cm** de profondeur, **6 mm** d'épaisseur en thich, et pour la hampe, 80 cm de longueur et 4 cm de section.

La 1ère corde ou timban, donne la tonique Fa (en clé de fa tangeant inférieurement à la 1ère ligne de la portée). Les 4 premières notes (à gauche Fa, do, ré et mi se suivent, ensuite vient à droite le Fa (Fa coupé par la 3e ligne en clé de fa). Les autres cordes sont jouées alternativement à droite et à gauche jusqu'au mi (dernier à gauche), les 4 dernières notes, Ré, fa, sol et la, sont jouées en suivant à droite.

On peut, dresser le tableau complet ci-dessous :

nº de Cordes	à gauche	à droite
1.	Fa	—
2.	Do	—
3.	Ré	—
4.	Mi	—
5.	—	Fa
6.	Sol	—
7.	—	La
8.	Si	—
9.	—	Do
10.	Ré	—
11.	—	Mi
12.	Fa	—
13.	—	Sol
14.	La	—
15.	—	Si
16.	Do	—
17.	—	Ré
18.	Mi	—
19.	—	Fa
20.	—	Sol
21.	—	La

Remarque : le diapason (N - 440).

Implantation géographique

Des formes différentes de Cora existent mais gardent l'aspect caractéristique hampe et caisse de résonance en 2 corps différents.

La soperewa des Ahan, l'Aleke des Baoulé, le Gingiru, des Dogon du Niger. Le musicologue français Schaffner décrit une harpe-luth dite Silamandu jouée chez les Kissi.

On retrouve d'autres études, de Sachs dans "Geist Werder des Musikinstrument" (esprit et avenir des instruments de musique 1921), de Hainbestel "Ritual use is alway... an indication of great antiquity" 1933, de Wacksmann "Humar Migration and Africain Harps" dans le journal "of the International Folk Music Council".

La Cora la plus différente serait la harpe-luth Zither du Gabon et du Cameroun, que l'on joue posée sur les genoux et qui ressemble surtout pour la position de l'instrument à une cithare avec chevalet.

Au Timban corde de base de la Cora, s'attache une signification ésotérique. Lorsqu'elle casse on dit que c'est signe de mort.

Améliorations de la Cora :

a) Expérience de Keur-Moussa. (Monastère)

L'idée directrice a été de faciliter l'accord de la Cora. D'une part en faisant une hampe en bois rouge très dur, en l'évidant dans le sens de la longueur, ce qui permet de placer des chevilles en bois pour la tension des cordes.

D'autre part, en réhaussant le tire-corde en fer à l'autre extrémité du manche, pour éviter que les cordes appuient sur la peau de la caisse de résonance et n'étouffent le son.

Critique : la seule, vient des chevilles en bois. En effet le son produit par le violon est de meilleure qualité lorsqu'on pose les doigts sur la corde. La corde dite à vide, (c'est-à-dire sans application des doigts,) n'est pas conseillée, elle est même prohibée sauf pour certains effets ou dans les passages rapides. Si on place des chevilles on se retrouve dans le cas des cordes à vide du violon, il faut donc conserver les anneaux de cuir et simplement trouver un système mécanique de coulissage de ces anneaux.

Les moines de Keur Moussa (maison mère Solesme, héritière de la tradition médiévale du chant grégorien pur) utilisent une gamme sans altération et sans sensible suivant en cela les conseils de leur plus grand spécialiste Don Guéranger qui a publié "Les Institutions liturgiques" (en 1840).

Ils n'ont en conséquence pas changé l'accord Saouta.

b) **Travaux de la Division Recherche de l'Institut National des Arts de Dakar.**

Dans 3 directions :

1° Tension des anneaux par système mécanique: un ingénieur physicien, professeur à l'institut a pris une hampe de Cora et a étudié le système mécanique. Le premier, il a relevé le système de tension par chevilles comme une erreur d'acoustique.

2° La modification du tire-cordes pour palier à l'inconvénient que présente la pression des cordes sur la peau de la caisse de résonance diminue la puissance sonore.

3° Un accord nouveau permettant le chromatisme intégral de la Cora. Deux essais ont été faits, non concluants, mais on a pu constater qu'avec une calebasse plus grande le problème serait presque résolu.

Autres variétés de Cora : (famille des harpes pas toujours avec hampe).

— "Le Séron" de Guinée avec 19 cordes.

— La harpe cithare "mvet" du Cameroun, Gabon, Congo et R.C.A. n'a que des possibilités réduites (peu de cordes) souvent une seule. Par contre une variété élaborée du mvet chez les Fang à 8 cordes, jouée ainsi : (Référence Samuel Ene Belingu)

Main gauche : Ekang Na (mi), Na Mogën (ré), Evisi Tsang (do), akema mba (la)
Main droite : ntountoumou (do), Engwang Onde (si ou sib), medong bare (la), medza motougou (fa)

— La harpe des Isengo et des Mbaka du Congo à 10 cordes.

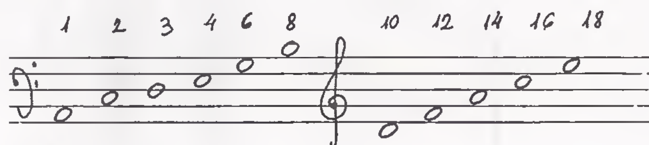
— La harpe arquée du Tchad à 4 cordes "Dilla" et à 5 cordes "Kindé" utilisée par les musulmans.

— Chez les baoulés de Côte d'Ivoire on trouve une harpe à 5 cordes pour accompagner des chansons amusantes et à boire, des chants polyhoniques baoulés consistant en une ligne mélodique avec des tierces parallèles.

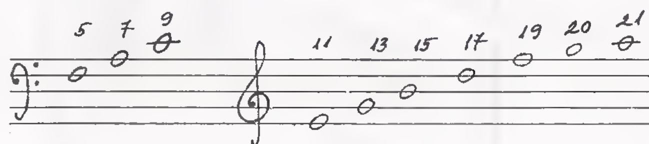
— "Le bolon" est une variété de Cora à trois ou 5 cordes. Celle de Guinée et de la Casamance est à 3 cordes. Sans caractère mélodique, elle apporte un élément rythmique. Plus grave que la Cora, elle pourrait servir de basse : 2
Les cordes donnent toujours la tonique et la quinte de la gamme (la 1ère et la 3e), la 2e donne le plus souvent une note mobile.

Ecriture de la Cora en mode Saouta

Main gauche

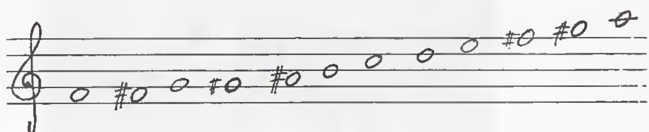


Main droite

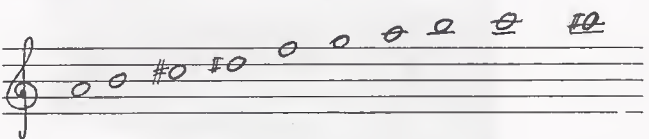


Ecriture de la Cora pour chromatisation (Cora à 21 cordes)

Main gauche



Main droite



— Cet accord n'a pas été choisi en raison de règles se rapportant notamment aux harpes modernes chromatiques, mais en tenant compte des suggestions des professeurs de la section musique traditionnelle de l'INA de Dakar.

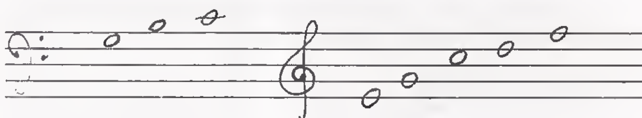
Remarque 1 : J'ai eu l'occasion en 1972 alors que j'étais chef de la division recherche à l'INA de Dakar de faire jouer un arrangement d'une composition d'un auteur anglais inconnu du XVe siècle pour flûte avec accompagnement de Cora. Je dus avec Mamadou Kouyaté transformé une Cora et la rendre chromatique ; ce fut assez difficile mais en 8 jours et 3 répétitions la pièce fut prête. Evidemment la Cora avait perdu en partie son caractère africain c'était un instrument nouveau mais splendide.

Remarque 2 : Mon prédecesseur, M. Santhos, étudia longtemps la Cora. Le 19 février 1967 il proposait dans un long rapport la modernisation de la Cora (adressé au Ministre de la culture). Dans ce rapport M. Santhos donnait comme origine du mot latin "charda" qui signifie instruments à cordes en général. D'ailleurs ce mot avait un autre sens au Moyen-âge ; les prières collectives et les psaumes étaient chantées (avec accompagnement d'une harpe primitive) sur une seule note appelée "La Chorda".
Voici l'accord de cette "chorda" qui ne fut jamais réalisée proposé par M. Santhos.

Main droite



Main gauche



/à suivre/

B.O. nº 21 (27-5-82)

Programme du C.A.P.E.S. d'éducation musicale et chant choral - session de 1983.

Questions
1) L'influence du Concile de Trente sur la polyphonie sacrée : Réforme et Contre-Réforme.
2) La musique d'orgue de J.-S. Bach.
3) Le poème symphonique : Liszt et Strauss.
4) La mélodie française de 1900 à 1939.

Auteurs
1) G.-P. Palestrina : Missa « Tu es Petrus » (éd. Breitkopf et Härtel) W. Byrd : Motets Sacerdotes Domini (1605), O magnum mysterium (1607), Justorum animae (1610) - (éd. en morceaux séparés chez Stainer et Bell).
2) J.-S. Bach : Orgelbüchbein, (éd. Bärenreiter).
3) R. Strauss : Ainsi parla Zarathustra, (éd. Eulenburg).
4) M. Ravel : Trois chansons de S. Mallarmé, (éd. Durand).

B.O. nº 22 (3-6-82)

Modification des épreuves de l'agrégation d'éducation musicale et chant choral.

Article premier. — Les dispositions de l'article 2 de l'arrêté susvisé du 21 août 1974 sont abrogées en ce qui concerne la quatrième épreuve préparatoire écrite et elles sont remplacées par les dispositions suivantes :

« — 4 écriture musicale : un motif de vingt à trente mesures, tonalement analysable, avec l'indication d'une formation d'exécution courante (piano ou quatuor à cordes ou ensemble vocal) étant proposé aux candidats, ceux-ci doivent par écrit, et pour cette formation harmoniser le motif en respectant son caractère et rédiger une variation mélodique ou un court développement à partir d'un de ses fragments (durée sept heures ; cœfficient 3) ».

Art. 2. — Les dispositions du même article 2 de l'arrêté susvisé du 21 août 1974 sont modifiées ainsi qu'il suit en ce qui concerne la première épreuve définitive :

— *au lieu de :* « 1-a) leçon devant le jury, à l'intention d'élèves du second cycle (niveau des classes terminales) et portant sur une des œuvres du programme ».

Le reste sans changement.

Art. 3. — Le directeur des Personnels enseignants à gestion nationale des lycées et collèges est chargé de l'exécution du présent arrêté qui prendra effet à compter de la session de 1983 et qui sera publié au *Journal officiel* de la République française.

B.O. nº spécial 5 (24-6-82)

Modification des programmes des disciplines des classes de première et des classes terminales conduisant au baccalauréat de l'enseignement du second degré et enseignement de nouvelles matières dans ces classes.

Article premier. — Dans les classes de première et les classes teminales conduisant au baccalauréat de l'enseignement du second degré, les enseignements de français, philosophie, histoire, géographie, instruction civique, langue vivante étrangère I, sciences naturelles, sciences physiques, mathématiques, sciences économiques et sociales, technologie, éducation physique et sportive, langues anciennes (latin et grec), langues vivantes II et III, **enseignements artistiques,** technologie « optionnelle », économie et gestion, économie et sciences sociales, enseignement manuel et technique, activités sportives spécialisées sont dispensés conformément aux programmes annexés au présent arrêté.

Art. 2. — Les dispositions du présent arrêté entreront en application à la rentrée scolaire 1982-1983 pour les classes de première et à la rentrée scolaire 1983-1984 pour les classes terminales.

Toutes les dispositions contraires au présent arrêté seront abrogées à cette date........................

ENSEIGNEMENTS ARTISTIQUES
EDUCATION MUSICALE
CLASSE DE PREMIERE - CLASSE TERMINALE

Enseignements dits « optionnel » (4 heures) et « optionnel complémentaire » (2 heures).

L'éducation musicale en classe de seconde avait pour buts essentiels d'assurer aux élèves une liaison, dans la continuité, avec l'enseignement reçu dans les collèges.

Au terme de cette première phase, les élèves de seconde ont appris :

- à mieux se situer par rapport aux réalités quotidiennes de l'environnement sonore ;
- à établir leur propre relation avec les manifestations concrètes du monde musical ;
- à appréhender les éléments de la technique comme le moyen et non comme la finalité de toute création artistique, poétisation du réel ;
- à se familiariser avec des œuvres musicales de compositeurs et styles différents ;
- à réinvestir leur savoir et leur savoir-faire dans des créations individuelles ou collectives.

I. Objectifs communs au classes de première et aux classes terminales et aux deux options

L'éducation musicale en classe de première, deuxième stade et palier important pour ces études du second cycle, se devra de poursuivre les objectifs généraux développés lors de la première phase et d'offrir les conditions les plus favorables à :

- une vie musicale de plus en plus intégrée à l'enseignement général ;
- une approche et une perception plus affirmées des notions vécues et acquises en classe de seconde ;
- un affinement de la sensibilité musicale et du sens esthétique pour un meilleur épanouissement de la personnalité ;
- une plus grande liberté de choix, d'action et de jugement.

Des objectifs plus spécifiques viseront à :

- contribuer activement, dans le contexte des études générales, à la formation humaine et culturelle de l'individu ;
- préserver et privilégier la part personnelle d'expression sensible et affective vécue par chacun à travers ses propres rapports avec la musique ;
- solliciter des aptitudes particulières et encourager d'éventuelles motivations pour de futures études musicales ;
- offrir de larges possibilités d'action et de réflexion pour mieux libérer un esprit de recherche et de création et faciliter ainsi les choix d'une orientation ;
- développer les capacités d'autonomie, de communication et de scolarisation pour favoriser une meilleure insertion dans le monde de demain.

L'éducation musicale en classe de terminale, troisième et dernier stade de ce second cycle, aura comme préoccupations majeures un approfondissement et un élargissement des objectifs définis pour les classes précédentes, avec une exigence accrue au niveau des compétences à acquérir et avec la perspective d'une intégration, sans rupture, soit dans les dispositifs de l'enseignement universitaire, soit dans les systèmes en perpétuelle mutation du monde contemporain.

II. Les programmes

L'option musicale se présente :

— soit sous la forme d'un enseignement optionnel de 4 heures hebdomadaires ;

— soit sous la forme d'un enseignement optionnel complémentaire de deux heures hebdomadaires.

L'année de première sera plus particulièrement consacrée à l'étude de la période s'étendant de la fin du XVIII[e] siècle au début du XX[e] siècle.

En terminale, on procédera :

a) à l'étude du XX[e] siècle

b) à la révision des grandes lignes du programmes des deux années précédentes.

Il convient de rappeler que le programme défini pour chacune des trois années du second cycle ne revêt aucun caractère limitatif et qu'il est notamment recommandé, en procédant à des rapprochements, à des comparaisons, d'initier progressivement les élèves à la musique de leur temps (sans négliger la place, le rôle et l'influence des musiques populaires européennes et extra-européennes).

Comme en classe de seconde, le programme comprend deux points essentiels, d'égale importance :

- connaissance historique de l'évolution musicale
- pratique de la musique, étude de la langue et de la grammaire musicales.

Enseignement optionnel (4 heures)

A - **Connaissance historique de l'évolution musicale (2 heures)**

Classe de première

Evolution des genres et des formes depuis la fin du XVIII[e] siècle jusqu'au début du XX[e] siècle.

Le Lied - la mélodie - L'oratorio - Le théâtre lyrique (opéra et opéra-comique).

La suite, la sonate, la symphonie, le concerto, l'ouverture, le poème symphonique, le ballet.

Classe terminale

Deux points principaux dans ce programme :

- révision des grandes lignes de l'histoire de la musique de la fin du XV[e] siècle au début du XX[e] siècle, déjà vue en classes de seconde et de première.
- étude du XX[e] siècle : évolution, prolongement des formes classiques et romantiques.

Le dodécaphonisme

Les influences extra-européennes

Les différentes tendances de la musique contemporaine

Formes ouvertes, structures mobiles.

B - **Travaux pratiques :** étude appronfondie de la langue et de la grammaire musicales (2 heures)

Le travail vocal, et si possible instrumental, reste essentiel et doit être poursuivi très régulièrement jusqu'à la fin du second cycle.

Il semble logique de conduire ce travail, aussi souvent qu'on le pourra, en liaison avec le programme d'histoire de la musique dont il constituera une approche vivante.

Classe de première

On mettra en valeur, en s'appuyant sur des textes musicaux, l'utilisation de nouveaux langages et de nouveaux procédés d'écriture qui feront l'objet d'une étude apprronfondie.

• révision des modes anciens, modes majeur et mineur ;

• révision des tonalités majeures et mineures (notamment des tonalités comportant trois altérations et plus à la clé) ;

• gamme pentatonique, gamme chromatique, gamme par tons ;

• modulations au tons éloignés — le chromatisme ;

• mesures simples et composées à 2, 3 et 4 temps — mesures à 5 et 7 temps ;

• groupes rythmiques irréguliers ;

• révision des accords de trois sons et de leurs renversements ;

• les accords de 4 sons et leurs renversements ;

• les notes étrangères ;

• révision des cadences ;

• le leit-motiv, le thème cyclique ;

• les instruments transpositeurs.

Classe terminale

• révision du programme de la classe de première ;

• les accords de cinq sons ; notion d'agrégat, de cluster, polytonalité, atonalité, série ;

• évolution du langage rythmique : polyrythmie, rythmes à mesures variables, ajout du point etc...

• le graphisme contemporain.

Enseignement optionnel complémentaire (2 heures)

A partir du programme énoncé ci-dessus ou à partir d'un programme librement conçu, le professeur répondra de façon aussi satisfaisante que possible aux besoins exprimés par les élèves en s'attachant à accroître l'éventail de leur possibilités.

La marge d'initiative laissée au professeur dans l'élaboration du programme ne doit jamais porter préjudice à la diversité et à l'équilibre de celui-ci. Les élèves doivent être préparés à subir, s'ils le désirent, l'épreuve facultative de musique au baccalauréat.

III. Méthodes et types d'activités

La participation des élèves doit être constamment sollicitée au moyen d'une pratique musicale très diversifiée pour laquelle le professeur se reportera aux instructions accompagnant les programmes de la classe de seconde.

En ce qui concerne la « connaissance historique de l'évolution musicale », on rappellera la nécessité :

• de fonder l'étude de chaque forme sur l'analyse d'une œuvre particulièrement caractéristique : rien d'abstrait ni de livresque, mais une orientation constante vers l'audition et l'analyse concrète de la partition (approche globale de l'œuvre ; analyse détaillée d'un passage significatif), le contact réel avec la matière musicale ;

• de proposer, dans un esprit de large ouverture, l'écoute active d'œuvres aussi nombreuses que possible de manière à développer la capacité des élèves à identifier, comparer et juger.

En ce qui concerne les travaux pratiques il convient de souligner que l'étude de la langue et de la grammaire musicales doit être conduite selon une progression lente et rigoureuse. On s'attachera à poursuivre, avec régularité, les exercices déjà pratiqués en classe de seconde.

On insistera notamment

a) pour la pratique de la lecture, sur la lecture chantée à une et à plusieurs voix (en clé de sol, clé de fa et clé d'ut 3e), la lecture horizontale et verticale, la lecture « intérieure » horizontale et verticale auxquelles s'ajouteront des exercices simples de transposition ;

b) pour l'analyse des textes solfiés, sur l'étude détaillée des thèmes, des différents éléments de la syntaxe musicale, des procédés de développement ;

c) pour la culture auditive, sur la présentation variée de figures rythmiques, de tournures mélodiques, d'enchaînements harmoniques pour en favoriser l'assimilation progressive, à partir d'exercices oraux et écrits ;

d) pour la création, sur la pratique de plus en plus régulière de ces exercices qui constituent, pour le professeur comme pour l'élève le meilleur moyen de contrôle des acquisitions et la plus stimulante des activités ;

e) pour une meilleure connaissance des sources sonores nouvelles, des moyens d'enregistrement et de reproduction sonore, sur la manipulation d'appareils, la visite de studios de création, d'enregistrement, etc...

B.O. n° 28 (15-7-82)

Epreuves d'admission dans les centres régionaux de formation de professeurs d'enseignement général de collège en 1982.

Article premier. — Conformément à l'article 3 du décret du 15 juin 1982 susvisé, des épreuves d'admission en vue du recrutement à la rentrée 1982 d'élèves-professeurs d'enseignement général de collège sont organisées dans les académies sièges des centres régionaux de formation de professeurs d'enseignement général de collège désignés par le ministre de l'Education nationale.

Des épreuves distinctes sont organisées, d'une part pour les instituteurs titulaires, d'autre part pour les autres candidats cités à l'article premier dudit décret.

Art. 2. — Les candidatures sont déposées, d'une part auprès du recteur de l'académie d'origine pour les personnels relevant de l'Education nationale (instituteurs, maîtres auxiliaires...), d'autre part auprès du recteur de l'académie où ils désirent être recrutés, pour les autres candidats.

Tous les candidats font connaître, lors du dépôt de leur candidature, l'académie dans laquelle ils souhaitent exercer en qualité de P.E.G.C.. Eventuellement, ils indiquent, par ordre de préférence, les autres académies du ressort du centre d'examen dans lesquelles ils souhaiteraient être nommés au cas où, faute de places disponibles, l'affectation demandée en premier lieu ne serait pas possible.

Art. 3. — Les épreuves citées à l'article premier ci-dessus comprennent pour chaque section de recrutement deux épreuves écrites et deux épreuves orales dont la définition et la durée dans chaque discipline sont fixées en annexe du présent arrêté. Les candidats subissent ces épreuves dans chacune des valences de la section de recrutement selon les modalités ci-après :

a) *Section I à IV et IX à XII du C.A.P.E.G.C.*

	Cœfficients	
Epreuves écrites	instituteurs	autres candidats
— première épreuve : portant sur l'une des deux valences choisie par le candidat lors de son inscription	3	4
— deuxième épreuve : portant sur l'autre valence.	3	3
Epreuves orales		
—première épreuve : portant sur la valence choisie à la première épreuve écrite	2	2
— deuxième épreuve : portant sur la valence choisie à la seconde épreuve écrite.	1	1

ANNEXE

Description de l'épreuve d'admission EDUCATION MUSICALE

Sections du C.A.P.E.G.C.	Valences	Epreuves écrites		Epreuves orales		Programme
		Nature des épreuves	Durée	Nature des épreuves	Durée	
IX, X	Education musicale	Commentaire d'œuvre suivi D'un exercice d'analyse : *commentaire :* à partir de l'audition d'un fragment enregistré n'excédant pas 10 à 12 min et proposé trois fois à 15 min d'intervalle, le candidat doit répondre à des questions simples destinées à apprécier sa capacité d'écoute et sa connaissance du répertoire musical	3 h	Exécution vocale et instrumentale servant de point de départ à l'entretien avec le jury. — *interprétation* d'une mélodie ou d'un chant populaire (œuvre choisie et préparée à l'avance par le candidat) ; le candidat est éventuellement accompagné au piano	25 min Exécution vocale et instrumentale 10 min entretien 15 min	Programme de terminale (enseignement optionnel)
IX, X	Education musicale (suite)	*analyse :* un texte musical écrit sur deux ou trois portées en clé de sol et de fa, n'excédant pas une trentaine de mesures, est remis au candidat qui doit répondre à des questions relatives aux éléments du langage musical L'épreuve permet d'évaluer la connaissance des éléments du langage musical et des principales caractéristiques des grandes formes musicales.		— *exécution* instrumentale d'une œuvre choisie et préparée à l'avance par le candidat éventuellement accompagné au piano. L'exécution musicale et l'entretien mené à partir des œuvres interprétées permettent de vérifier la technicité du candidat (par l'introduction, le cas échéant, de tests musicaux appropriés) et d'apprécier ses capacités d'expression musicale et orale.		

 EXAMENS et CONCOURS

NE PAS CONFONDRE

Toute revue, ayant pour dénomination le vocable "musical" intégré dans un titre, n'a aucun rapport direct ou indirect avec la revue "l'Education Musicale" placée sous l'égide de M. MUSSON depuis plus de trente ans.

Œuvres imposées au BACCALAUREAT 1983

Epreuve facultative :

- SCHUBERT
  Trio n° 2 en Mi bémol
  2e et 4e mouvements
- DE FALLA
  Sept chansons populaires
- O. MESSIAEN
  Les oiseaux exotiques

B.O. n° 29 (22-7-82)

Programme de l'agrégation d'éducation musicale et chant choral - session 1983.

1°) Programme de caractère général non limité à la discipline.

— Architecture, sculpture et tragédie dans la Grèce du Ve siècle avant Jésus-Christ.
— Arts et littérature à l'époque de Louis VII : de Cîteaux à Chrétien de Troyes.

2°) Histoire de la musique.

Questions :
— L'influence du concile de Trente sur la polyphonie sacrée : Réforme et Contre-Réforme.
— La musique d'orgue de J. S. Bach.
— Les grandes étapes de l'opéra italien : de la *Norma* à la *Tosca*.
— L'école de Vienne.

Auteurs :
— G. P. Palestrina : Missa « Tu es Petrus » (éd. Breitkopf et Härtel).
— W. Byrd : Motets *Sacerdotes Domini* (1605), *O magnum mysterium* (1607), *Justorum animae* (1610) (éditions en morceaux séparés chez Stainer et Bell).
— Verdi : *Falstaff* (Ricordi).
— Webern : 5 pièces pour orchestre, opus 10 (Universal edition).

AVIS DE CONCOURS

- **MAIRIE DE VALENCE**

  RECRUTE par voie de concours sur titres pour son Ecole Nationale de Musique un DIRECTEUR ADJOINT.
- **3 TYPES DE FONCTION**

  Administration, Coordination, éventuellement **Pédagogie.** Bonnes connaissances musicales souhaitées. Expérience administrative, gestion.
- **DIPLOMES exigés :** BAC + 2.

Limite d'inscription : **22 octobre 1982**

ADRESSEZ C.V.

au Bureau du Personnel, **21021 VALENCE**

VILLE DE PONTARLIER (Doubs)

RECRUTE

Un professeur de guitare (24 heures hebdo)

Renseignements de C.V. à M. le Maire de

25300 PONTARLIER

Tél. : (31) 46.54.88 (poste 17)

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE DE SAINT-ETIENNE

recrute

1 Adjoint d'Enseignement musical en clarinette

1 Adjoint d'Enseignement musical en flûte

Dossiers de candidature à transmettre à M. le Maire de la Ville de Saint-Etienne (Bureau du Personnel - Hôtel-de-Ville - 42007 SAINT-ETIENNE CEDEX) avant le 27 octobre 1982.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Service du Personnel - Hôtel-de-Ville - Tél. (77) 25.11.42, poste n° 355.

ENSEMBLE INSTRUMENTAL
NICE ALPES-MARITIMES

DIRECTEUR MUSICAL :
Jacques-Francis MANZONE

REGLEMENT DE CONCOURS
POUR LE RECRUTEMENT DE MUSICIENS

L'Ensemble Instrumental Nice Alpes-Maritimes recrute :

— 1 violon solo . hors catégorie, indice majoré 763
— 1 violon . . . . . 1re catégorie, indice majoré 502
— 5 violons . . . . . . 2e catégorie, indice majoré 468
— 1 alto . . . . 1re catégorie, indice majoré 502
— 1 alto . . . . 2e catégorie, indice majoré 468
— 1 violoncelle . . 1re catégorie, indice majoré 502
— 1 violoncelle . . . 2e catégorie, indice majoré 468
— 1 contrebasse . . 1re catégorie, indice majoré 502

Les salaires bruts mensuels correspondants sont les suivants :

— indice majoré 763 : salaire brut mensuel de 13.169 F (à la date du 1/6/82)
— indice majoré 502 : salaire brut mensuel de 8.736 F (à la date du 1/6/82)
— indice majoré 468 : salaire brut mensuel de 8.144 F (à la date du 1/6/82)

PRISE DE FONCTION : 1er janvier 1983

Les épreuves se dérouleront à Paris, Cité Internationale des Arts, 18, rue de l'Hôtel de Ville, 75004 PARIS, les 25 et 26 octobre 1982 de la façon suivante :

— le 25 octobre à 9 heures : contrebasse
violoncelle
— le 25 octobre à 14 heures : violoncelle
alto
— le 26 octobre à 9 heures : violon
— le 26 octobre à 14 heures : violon

Les candidatures seront reçues au Secrétariat du Concours de **l'E.I.N.A.M. : 24, Avenue Gravier, 06100 NICE jusqu'au 18 octobre 1982,** le cachet de la poste faisant foi.

Pour toute demande de renseignements, joindre une enveloppe timbrée (3,30 F).

Les frais dus vous seront réglés à réception de votre facture établie en 3 exemplaires.

bibliographie

• **LES ECRITURES DU TEMPS (Sémentique psychologique de la musique, tome 2) par Michel Imberty.**

Collection "psychismes" dirigée par Didier Anzieu, ***DUNOD, 1981.***

Alors que le style musical est longtemps resté du domaine de la musicologie traditionnelle, Michel Imberty se propose de montrer que ce style témoigne aussi des attitudes inconscientes de l'homme face à l'irréversibilité du temps, du vieillissement et de la mort, refractées à travers la sensibilité d'une époque et l'imagination créatrice d'un artiste de génie.

C'est donc une approche psychologique et psychanalytique du style musical qui est tentée ici. L'entreprise est neuve, mais elle inaugure aussi un point de vue original : le style est en effet considéré autant dans sa réalité perçue par l'auditeur qu'à travers ce qu'en livre la partition écrite. En ce sens, la première partie du livre s'inscritdans la suite de l'ouvrage précédent, *Entendre la musique**, où l'écoute du style est décriptage d'une poétique inconsciente propre à chaque époque, à chaque compositeur, à chaque groupe d'auditeurs.

Mais la seconde partie aborde le décodage perceptif de la structure de l'oeuvre. Pour la première fois, est esquissée une théorie psychologique des processus mentaux par lesquels une oeuvre musicale est appréhendée comme une *organisation temporelle* hiérarchique d'événements sonores, commune à toutes les oeuvres d'un compositeur, et qui témoigne d'une expérience inconsciente, à la fois individuelle et collective, du temps existentiel.

En dernier lieu, l'auteur présente une interprétation psychanalytique de certaines mutations historiques essentielles de la notion du temps musical en Occident, depuis l'irruption de l'expressivité vocale dans l'œuvre de Monteverdi, jusqu'au déni du temps-devenir chez Debussy et, après lui, dans toute la musique contemporaine. Les styles musicaux apparaissent alors comme ces *écritures du temps* qui donnent à l'homme l'illusion de pouvoir échapper à son destin.

Françoise Lauzier

* *Michel Imberty. Entendre la musique (Sémantique psychologique de la musique, tome 1). DUNOD, 1979.*

• **EDITIONS FUZEAU, 79440 COURLAY.**

(Pédagogie Musicale. Connaissance des Instruments). Réalisation tout à fait remarquable de Posters grand format (58-88) en couleurs, destinées à la Connaissance des Instruments. Outre l'intérêt décoratif, voilà un support très utile pour la classe. Les reproductions sont belles, réalisées sur papier couché de très bonne qualité. Un contre-poster — planche de même dimension — reflète par de très bons croquis, le précèdent en donnant un maximum de détails. Un livret explicatif, véritable petite organologie accompagne ces gravures.

Dans la série : Le grand orchestre - Les instruments à cordes pincées ou grattées - Les flûtes - Les instruments à anches doubles (Hautbois-Basson) - Les clarinettes - Les saxophones - Les cuivres - La percussion - Le clavecin - Le piano - L'ensemble à cordes - L'orgue (ALBI).

Exemple : Les instruments à cordes frottées. En haut, à gauche du poster, le quintette à cordes "Les Musiciens de Fourvière". Au centre, les instruments violon, alto, violoncelle, contrebasse. En bas à la même échelle les 4 archets. En noir et blanc, la planche présente I Evolution des Instruments à cordes frottées (d'après les gravures anciennes) II Anatomie du violon (Modèle de Nicolas Bertholini, luthier de S.M. L'Empereur et de la Cour de France 1810) III Détails d'un archet moderne. Le livret signé Pierre Lotte donne l'Histoire des Instruments, leur origine, le violon, les grands luthiers, l'Art de la lutherie, le fonctionnement du violon, l'archet, les grandes Ecoles, quelques grandes œuvres etc...

Voilà de quoi satisfaire les plus exigeants. Cette édition témoigne d'un désir évident de servir l'Education Musicale.

A. Musson

• **MEMENTO DU MUSICIEN : EDITIONS SALABERT, 22, rue CHAUCHAT, 75009 PARIS.**

Le Memento du Musicien et des Professionnels du Disque et du Spectacle comporte 222 chansons classées alphabétiquement ou par rythmes de danses, par auteurs et compositeurs, par créateurs, films ou opérettes qui les ont rendues célèbres ou se sont attribué leur réussite.

Sous la ligne mélodique, des chiffrages destinés aux guitaristes et pianistes avec la correspondance de tous les accords dans tous les tons, notée et présentée sous forme de tableau.

Vieux succès des années 20 et 30, rengaines du début du siècle, ces mélodies d'une apparente facilité permettent la réalisation harmonique immédiate et encouragent la lecture à vue des jeunes instrumentistes.

Marie Broussais

notre discothèque

Jean Maillard

• **Chant grégorien : Ave Maria** - 33/30 HARMONIA MUNDI HM B 5115 st. (1982).

Une oasis de fraîche méditation dans le flot souvent démentiel dont nous sommes abreuvés : la boulimie de musique a besoin de ces hâvres pour que l'être se retrouve un peu et accorde un moment à la pensée intérieure. Ce magnifique ensemble de plains-chants est interprété par dix voix d'hommes sous la direction de Konrad Ruhland. Dans cette **Capella antiqua** de Munich, deux religieux bénédictins dont la minorité ne parvient cependant pas à insuffler à l'ensemble l'orance qui donne toute sa plénitude au plain-chant et que nous aimons et apprécions dans les exécutions de Solesmes. Quoi qu'il en soit, ce disque nouvellement sorti chez HARMONIA MUNDI est très beau : il a été enregistré en 1972 et 1973 en Bavière.

Cette édition française trahit un peu le contenu : il n'y a pas là que du grégorien, puisqu'on y relève le **Salve Regina** cistercien dans une leçon insolite dont on aimerait connaître la source ; **l'Aeterne rerum conditor** scandé du rituel ambrosien. En outre, le titre **Ave Maria** laisserait supposer, comme le précise d'ailleurs la très brève notice, qu'il s'agit de chants à la Vierge. Certes ces chants marials sont en majorité **(Sub tuum, Mittit ad Virginem, Alma Redemptoris Mater, Ave Regina caelorum, Regina caeli laetare, Salve Regina, Gaude omnes, Ave Maris stella),** mais on y trouve encore le **Psaume 94,** l'hymne ambrosienne des laudes d'hiver mentionnée plus haut, le répons **Benedicam dominum,** l'antienne **Media vita,** le **Cantique de Siméon, l'Introït** de la Messe de **Requiem** et le **Te deum** des tons solennels. C'est un bel enregistrement de référence.

• **Au Moyen Age : la fête sur le parvis Nostre Dame** 33/30 ARION ARN 38650 st. (1982).

J'ai déjà exprimé en juillet l'intérêt que j'accorde à cette nouvelle réalisation de Julien Skowron et sa Maurache, parue chez ARION. J'avais émis le désir d'en redire un mot à propos de critiques qu'on a pu en faire, peu acerbes en vérité, concernant certaine voix "off" qui apparaît dans la dernière place, dans ce que je nommerai "la fantaisie sur **Ad mortem festinarum**", qui exploite des timbres de la Fête des fous et de l'âne. Julien Skowron s'est sans doute fort amusé à terminer sur ce feu d'artifice musical dans le genre duquel il avait au moins un illustre prédécesseur, mais il a sans doute eu la réminiscence intuitive ou non, de certain passage de **La Danse des Morts** de Claudel et Honegger : on ne peut certes pas lui reprocher de mal chercher ses modèles! Et cela ne retire rien à l'intérêt de cette nouveauté ARION.

• **CHRETIEN DE TROYES : Le Conte du Graal** - 33/30 ARION ARN 38646 stéréo.

Qu'on le veuille ou pas, **Perceval** n'a jamais été une "chanson de geste" et il est regrettable qu'un enregistrement de prestige comme celui là, qui ne peut qu'intéresser ceux qui font cas des trésors de notre littérature médiévale (ils sont plus nombreux à l'étranger qu'en France!), présente une telle faute sur la pochette! Ceci dit, cette nouveauté ARION réalisée par **l'Ensemble Perceval** sous la direction de Guy Robert est un "remake" de la bande sonore du film **Perceval le Gallois** d'Eric Rohmer parue partiellement sur disque ADES en 1978. Le contenu est évidemment entièrement renouvelé, soit avec les anciens éléments, soit avec des éléments nouveaux : il s'agit d'un enregistrement tout à fait différent en dépit des inévitables recoupements. Alain Serve remplace Fabrice Luchini dans le rôle de Perceval et Catherine Schroeder tient le rôle de Blanchefleur à la place d'Arielle Dombasle. Autrement dit, l'Ensemble Perceval n'a pas fait appel aux acteurs professionnels du film. En outre, Guy Robert a remanié nombre de ses adaptations de mélodies médiévales : son idée était et reste bonne d'avoir fait déclamer certains vers alors que d'autres épousent des intonations de chansons de trouvères familières au répertoire du groupe. Honnêtement, je reste déçu par cette nouvelle version qui n'a plus — et c'est là un avis, sans plus — la spontanéïté de l'enregistrement précédent, qui rappelait en mémoire la qualité de la réalisation cinématographique de Rohmer.

• **COPRARIO, Songs of Morning** - 33/30 DECCA L'OISEAU LYRE 595 008 (BA 365) stéréo (1977).

Composés à l'occasion de la disparition prématurée du Prince de Galles Henry-Frédéric (1594-1612), fils de Jacques 1er et de la Reine Anne, par John COPRARIO (ca. 1575-1626), ces **Songs of Mourning** (Chants de deuil) peuvent compter parmi les pages les plus belles de la musique instrumentale et vocale anglaise. Les poésies à la fois précieuses et familières de Thomas Campion sont magnifiquement mises en musique, et leur expression varie selon que la doléance s'adresse au Roi, à la Reine, au Prince Charles ou à la sœur du défunt, ou "To the most disconsolate Great Britain". L'intérêt ne faiblit jamais au long des sept mélodies de ce cycle. De même pour les **Consorts of viols** qui occupent la face 2. Les interprètes de ce bijou discographique sont Martyn Hill (ténor), Anthony Rooley (luth), Trevor Jones (basse de viole) et **The Consort of Musicke** qui servent admirablement ces pages de haute inspiration. Cette nouveauté L'OISEAU LYRE est diffusée par BARCLAY.

• **SCHEIDT, Tabulatora nova I-II** - 33/30 ARION ARN 38642 ARN stéréo (1982).

Nouveauté particulièrement intéressante que ce disque ARION qui permet d'apprécier, outre le talent d'Elisabeth Garnier, excellente interprète de cette Tabulatura nova de Samuel SCHEIDT (1587-1654), la beauté sonore de l'orgue Renaissance du triforium de la Cathédrale de Metz. Sa remise en état est l'œuvre d'une équipe de peintres, ébénistes, apprentis, facteurs d'orgue et interprètes qui ont étudié avec passion cet instrument de 1536, le comparant par exemple à celui de Oosthuizen aux Pays-Bas (1530) et d'autre d'Allemagne et de Hollande. Deux claviers manuels comportent, sur le principal : Montre, Prestant, Quinte, Fourniture, Cymbale, Trompette, Grosse flûte, traversine, tiercelette et au second, un jeu de régale. La pédale comporte une trompette (transmission du manuel) et comme accessoire un tremblant dans le vent. Sur cet instrument à tempérament mésonotique (par tierces justes), Elisabeth Garnier présente donc un sévère mais magnifique récital consacré aux fantaisies, Cantilène, fugue et toccata de la **Tabulatura nova** du savant contrepointiste Samuel Scheidt, organiste de la Motirtzkirche de Halle et puissant trait d'union entre l'art de Praetorius, Sweelinck et celui de Jean-Sébastien Bach.

• **L'Opéra des gueux, Chansons & airs originaux** - 33/30 HARMONIA MUNDI France HM 1071 (1982).

Il ne s'agit pas ici d'un enregistrement systématique des quelques soixante timbres musicaux qui ponctuent **The Beggar's Opera,** la célèbre production de John Gay en 1728, dans leur arrangement par Pohann-Christoph PEPUSCH (1667-1752). Il s'agit, de façon extrêmement intéressante et pertinente, de remonter à la source de ces "vaudevilles", ou du moins de démontrer avec une infinie musicalité, le processus de transformation entre un air original et son terminal au sein de la pièce pour neuf pièces déterminées : ralentissement d'airs à danser d'origine populaire, chansons plus ou moins réputées comme **Greensleeves** ou des **broadside ballads** comme **Charming Billy** voire un Noël français ou un air de Purcell. L'impeccable diction de Pratizia Kwella (soprano) et Paul Elliott (ténor), jointe à leur parfaite musicalité, rendra cette nouveauté HARMONIA MUNDI précieuse non seulement pour nos collègues musiciens, mais encore aux anglicistes qui se souviennent qu'il existe une littérature anglaise et que l'enseignement universitaire n'est pas une annexe d'un institut pratique de langues vivantes pour apprendre en huit ans à demander un ticket de métro ou une "bonecoast"! Ceci est une autre histoire! Ces deux excellents chanteurs sont accompagnés par The Broadsise Band sous la direction de Jeremy Barlow.

• **WEBER Quintette & KROMMER, Quatuor (avec clarinette)** - 33/30 DECCA L'OISEAU LYRE 595022 (BA 365) st. Florilegium (1980).

Il n'y aura pas que les fanatiques de clarinette pour s'intéresser à cette très belle nouveauté DECCA diffusée par BARCLAY. Ces deux pages de musique de chambre sont extrêmement agréables et permettent de découvrir un Carl-Maria von WEBER (1786-1826) peu connu et un de ses contemporains sorti de l'ombre de l'oubli, Franz KROMMER (1759-1831). Le **Quintette op. 34** du premier, le **Quatuor op. 82** du second ont pour interprètes **The Music Party,** quatuor composé de Duncan Druce et Stuart Deaks (violons), Carolyn Sparey (alto), Jennifer Ward Clarke (violoncelle) et l'excellent Alan Hacher, d'une virtuosité étincelante sur une clarinette en **la** de Key de la même époque. Leur timbre est fascinant. La belle pochette ornée d'un Friedrich de Dresde renferme une notice trilingue (A. D. et français).

• **PURCELL, Ode à Sainte Cécile** - 33/30 HARMONIA MUNDI HMU 5110 (1973/1980).

La précision de la technique de prise de son, excellente stéréo au demeurant, ne semble plus indiquée sur les récentes productions HARMONIA MUNDI. "L'une des fêtes les plus distinguées" de l'Angleterre classique était la Sainte Cécile organisée par les Membres de la **Musical Society** de Londres. Elle était prétexte à nouvelles compositions dont certaines, comme cette **Ode à Sainte Cécile** d'Henry PURCELL (1659-1695) peuvent être rangées parmi les chefs d'œuvre. Une magnifique **Symphonie** en cinq parties précède douze "numéros" consistant en soli, ensembles vocaux ou grands chœurs ont pour interprètes Alfred Deller, **The Ambrosian Singer** et **Kalmar Chamber Orchestra of London** sous la baguette de Sir Michael Tippett : un grand classique du disque qu'on se réjouit de retrouver au catalogue.

• **J. HAYDN, Intégrale de l'œuvre pour instruments à vent** - Coffret 3 × 33/30 ARION ARN 336030 stéréo (1982).

On sait l'excellent travail qui se fait dans le Berry avec des compositeurs à la tête de Conservatoires et Ecoles de Musique comme Châteauroux, Issoudun ou Bourges. A Châteauroux, Janos Komives a laissé une impression durable et une efficacité de long souffle. Il a en outre créé sous le label "Les Philharmonistes de Châteauroux une phalange d'élite de 14 instrumentistes, bois et cuivres, parmi lesquels les noms les plus prestigieux de l'Ecole française. C'est à la tête de cette pléïade d'artistes qu'il propose dans cette nouveauté ARION l'intégrale de l'œuvre pour ensembles d'instruments à vent de Joseph HAYDN (1732-1809). Notamment des **Divertimentos** de structure Allegro/Menuet/Andante/Menuet/Finale Allegro composés surtout entre 1759 et 1765 : dix œuvres de ce type se trouvent ici enregistrées qui attestent la qualité des musiciens de Estherhaz et de Vienne et permetent de mesurer l'impact de telles compositions sur l'évolution de l'écriture instrumentale. Pas un instant l'intérêt faiblit dans cette audition intégrale. Quant aux 7 marches qui occupent la face 5, elles rappellent opportunément que Haydn ne dédaigna pas de doter l'Armée austro-hongroise de belles partitions et même, je profite de l'occasion pour le rappeler, de belles sonneries réglementaires. Ce très beau concert des **Philharmonistes de Châteauroux**

comporte en outre la magnifique **Introduzione** à la seconde partie de la version oratorio des **Sept Paroles du Christ** dont on lira avec intérêt le commentaire fervent et toujours élégant commentaire de Joël-Marie Fauquet. Une belle nouveauté qui enrichira singulièrement nos discothèques que cette nouveauté d'Ariane Ségal.

- **BEETHOVEN, Sonates 8, 14 et 23 pour piano** - 33/30 DECCA Classiques 592076 (BA 342) stéréo (1979/1960/1982).

Une des rééditions DECCA à ne pas manquer que cette réédition de trois sonates de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827) par Wilhelm Backhaus : n° 8 op. 13 **(Pathétique),** n° 14 op. 27 n° 2 **(Clair de lune)** et n° 23 op. 57 (Appassionata). Il serait impertinent d'en vanter la qualité à nos amis!

- **BRAHMS, Quatuors vocaux** - 33/30 ARION ARN 38634 stéréo (1982).

Après Haydn, Mozart, Rossini et les **Liebeslieder** du Maître hambourgeois, c'est à nouveau Johannes BRAHMS (1833-1897) que sollicitent les très excellents musiciens du **Lieder Quartett** accompagnés par Noël Lee : Ana Maria Miranda (soprano), Clara Wirz (contralto), J.Claude Orliac (ténor) et Ugo Reinemann (baryton). Pages de toute beauté et d'intimité que ces Lieder à quatre qui résonnent dans l'espace le plus secret de l'âme comme le splendide **notturno O schöne Nacht,** première des quatre pièces de **l'Opus 92** de 1877. Les trois quatuors de **l'Opus 31** (1863) et de **l'Opus 64** (1874) montre sans doute plus de cohésion mais la même et belle inspiration que les Six Quatuors de **l'Opus 112** qui s'achèvent par quatre chants tziganes pleins de charme et de sensualité.

- **GOUNOD & FRANCK, pages religieuses** - 33/30 ARION ARN 38639 stéréo (1982).

Une nouvelle initiative heureuse d'Ariane Segal : on ne les compterait plus si elle en était enfin parvenue à enregistrer celui qui continue d'être l'éternel méconnu : le Guy Ropartz des symphonies, de la Messe de Requiem, des Psaumes, des trois Messes, du Cantique à Saint Yves et de tant d'autres œuvres pour lesquelles même France-Musique durant sa semaine bretonne de la fin Août n'a eu qu'une pieuse pensée...

En attendant le réveil de ce Roi Arthur de la Musique, saluons comme il convient ces pages de musiciens qu'il a adoré pour l'un, vilipendé dans sa folle jeunesse pour l'autre. Celui-ci d'abord : Charles GOUNOD (1818-1893) auquel Ropartz est revenu à l'heure des bilans,

et dont ARION propose ici, en première mondiale, l'oratorio en style néo-palestrinien **Les sept Paroles du Christ sur la Croix** composé en 1855 et, également en première mondiale, la **Messe brève** destinée **"aux chapelles"**, septième messe composée par lui dans un style direct et sans effets pompeux (1890). La **Chorale Caecilia** sous la direction de Frans Dubois, avec Josef Baert (baryton), Herman Verschraegen (orgue) et Camille Doore (contrebasse) complètent ce programme avec deux motets de celui que Guy Ropartz vénérait : César FRANCK (1822-1890) : un Offertoire pour la fête de Ste Cécile **(Quare fremuerunt)** et un autre pour un temps de pénitence **(Domine non secundum)**, pages modestes au sens religieux du terme, dans lesquelles Franck a sans nul doute mis "tout son cœur".

- **SATIE, Mercure, La belle excentrique, Jack in the box. MILHAUD, Saudades do Brazil** - 33/30 592074 (BA 342) stéréo (1973/1982).

Heureuse réédition encore que ce concert Satie-Milhaud réalisé par **The London Festival Players** sous la direction de Bernard Herrmann. Poses plastiques en trois tableaux, **Les aventures de Mercure** ont été composées en 1924 en collaboration avec Massine et Picasso pour satisfaire une commande du Comte de Beaumont. Elles sont accompagnées de deux des quatre pièces de **La belle excentrique (Grande ritournelle** et **Valse du mystérieux baiser dans l'œil)**. Les trois pièces "rescapées de **Jack in the box,** retrouvées après la disparition d'Erik SATIE (1866-1925) et qui avaient fait l'objet d'une mise en scène d'André Derain en 1926 pour les **Ballets Russes** complètent ce programme Satie. Les mouvantes et pénétrantes **Saudades du Brazil** de Darius Milhaud composées en 1920/21 évoquent en une **Ouverture** et douze tableaux le souvenir nostalique de quartiers de Rio où Darius MILHAUD (1892-1974) vécut des moments inoubliables de 1917 (et non 1914 comme il est dit sur la pochette à 1919). Une très belle anthologie musicale des années 1917-1925. Attention aux inexactitudes ou impressions de la notice.

- **Pages de STATIE, DEBUSSY, RAVEL, FAURE & HONEGGER** - 33/30 DECCA Classiques 592075 (BA 342) stéréo (1971-1982).

Diffusée par BARCLAY, cette nouveauté DECCA Classiques est une éblouissante anthologie française du début du siècle. Elle réunit les **Gymnopédies 1 et 2** d'Erik SATIE (1866-1925), **Clair de lune** et **La plus que lente** de Claude DEBUSSY (1862-1918); **Five o'clock fox-trott** de Maurice RAVEL (1875-1937) qui n'est autre que le fox-trott de **L'enfant et les Sortilèges,** avec les voix transcrites aux instruments par Roger Brande, Pavane de Gabriel FAURE (1845-1924) et la **Pastorale d'été** de Arthur HONEGGER (1892-1955). Dans un climat aimable et heureux, l'Orchestre Philarmonique de Londres est dirigé par Bernard Herrmann.

- **Cassette Séries 4 Scottish Tradition** - Cassette TGMMC TANGENT 504 mono (1982).

Ne serait-ce que pour "brancher" un tant soit peu les oreilles moyennes françaises sur une langue qu'ils ignorent dans tous les sens du terme, cette Cassette TANGENT diffusée par HARMONIA MUNDI est la bienvenue : elle n'est pas la seule et atteste l'excellence de l'effort de la **School of Scottish Studies** d'Edimbourg dont j'ai signalé l'activité à nos amis voici près de... vingt ans! Certes, il y a en France de plus en plus de personnes conscientes de l'importance d'une tradition et d'une culture celtique délibérément exclue de nos soucis universitaires, mais que s'efforcent de propager quelques purs à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes ou en Bretagne. Cette cassette diffuse quelques uns des enregistrements précieux qu'elle possède : chants, histoires, lais et airs de cornemuse de l'Ile de Barra, dans les Outer Hebridres. Les informateurs, enregistrés dans les années 1955/65 sont Calum et Annie Johnston. Il y a une infinie poésie dans ces récits et poèmes aux sonorités étranges et fascinantes. Et quels précieux documents!

Vient de paraître :

- **J.S. BACH, Quatre Suites pour orchestre** - Album 2 × 33/30 offre spéciale Deutsche HARMONIA MUNDI HM 20388/89 digital (1982).

Une prise de son extraordinaire au service de l'actuelle "version de référence" des quatre **Ouvertüren** de Jean-Sébastien BACH (1685-1750). Il s'agit en effet de l'interprétation de **La Petite Bande** sous la direction de Sigiswald Kuijken, dont l'éloge serait impertinent, mais qui fait preuve d'une singulièrement attachante évolution dans son radicalisme d'exécution baroque. Si certains **tempi** déconcertent, ils se laissent en fin de compte admettre, et l'oreille reste charmée par l'excellence et l'homogénéïté de l'ensemble, par la résonance pigeonnante de la flûte de Barthold Kuijken : un régal que cette nouveauté HARMONIA MUNDI.

INFORMATIONS DIVERSES

• GROUPE VOCAL DE FRANCE

Fondé par le Ministère de la Culture et de la Communication, et la Ville de Paris.

Le G.V.F. recrute des **TENORS et BASSES Professionnels.**

Salaire mensuel brut au 1er septembre 1982 : 7 820 F pour 60 heures par mois.

Adresser demandes de renseignements au : GROUPE VOCAL DE FRANCE, 16, rue de Léningrad, 75008 PARIS - Tél. : 387.95.80.

• LA VILLE D'AVALLON (Yonne)

recrute, selon les conditions statutaires, ADJOINT D'ENSEIGNEMENT MUSICAL à temps complet pour diriger l'école municipale de musique. Logement assuré à titre onéreux. Candidature et curriculum vitae à M. le Sénateur-Maire d'Avallon, 18920.

• DOUAI

Centre Régional Permanent de Formation à la Pédagogie Musicale Active du Conservatoire National de Région de Douai.

Créé à la demande du Ministère de la Culture, un CENTRE REGIONAL PERMANENT DE FORMATION A LA PEDAGOGIE MUSICALE ACTIVE fonctionne à Douai, au Conservatoire National de Région, depuis janvier 1977.

PRINCIPE - BUT

Le Centre Régional propose, chaque année scolaire, une formation étalée sur six mois (approximativement d'octobre à avril), formule souvent préférable aux stages centralisés de courte durée.

Cette formation permanente s'adresse aux adultes possédant un acquis musical certain et désirant :
- se former à la pédagogie musicale et, en particulier, s'initier aux méthodes actives d'enseignement de la musique;
- acquérir des compléments de culture musicale;
- se préparer à la pratique d'une animation de qualité.

Un Certificat de Stage pourra être délivré, sur demande écrite, aux stagiaires ayant suivi, depuis deux ans au moins, avec assiduité et succès au regard du contrôle continu organisé, un minimum de quatre ateliers par semaine (dont les trois ateliers ayant trait à la pratique pédagogique).

ATELIER PROPOSES

Méthode Orff - Flûte à bec - Chant choral et direction - Harmonisation à trois voix - Lectures et dictées - Auditions commentées - Initiation au clavier - Harmonisation à vue - Technique vocale - Guitare d'accompagnement.

Renseignements : Conservatoire de Musique, rue de la Fonderie, 59500 DOUAI.

• SARCELLES

Vendredi 8 octobre, 21 heures, Eglise St-Pierre, St-Paul du vieux village.

Les Petits chanteurs de Vienne.
Renseignements-location : Office Culturel Municipal, 990.30.94.

• POITOU-CHARENTES

Co.Ré.A.M. (Collectif Régional d'Activités Musicales).
Siège social : Office Municipal de la Culture, 79000 NIORT.

Ses buts : Promouvoir et développer les activités musicales dans la région Poitou-Charentes, en favorisant la pratique musicale des amateurs et particulièrement le chant choral.

Ses moyens : le Co.Ré.A.M. propose deux structures :

Le Centre d'Etudes Polyphoniques qui organise tout au long de l'année des journées ou des week-ends dans les disciplines suivantes :

1. Formation musicale, pour ceux qui souhaitent s'initier à la lecture des partitions, ou perfectionner leurs connaissances solfégiques.

2. Technique vocale, pour ceux qui veulent apprendre à mieux se servir de leur voix.

3. Initiation à la direction, pour ceux qui désirent savoir conduire un chant, devenir chef de pupitre, prendre la responsabilité d'un groupe vocal ou améliorer leur pratique de chef de chœur.

Il y aura, dans chaque discipline, un niveau débutant et un niveau perfectionnement.

Le Centre de Réalisations Polyphoniques qui s'est donné trois objectifs :

1. Sensibiliser à l'expression chorale des gens qui aiment simplement chanter, et, en même temps, amener un vaste public à l'audition d'œuvres polyphoniques.

2. Proposer aux choristes lecteurs une œuvre de style.

3. Permettre à tous de se retrouver en fin d'année, dans une grande œuvre avec orchestre.

Afin de privilégier le milieu rural, plus défavorisé au point de vue culturel, l'action du Co.Ré.A.M. s'exercera dans les quatre départements de la région Poitou-Charentes (Vienne, Deux-Sèvres, Charente, Charente Maritime) de façon aussi décentralisée que possible.

Les dates et lieux seront communiqués ultérieurement.

Renseignements : Jean-Marie MORINEAU, 3, rue Matisse, **79100 THOUARS** - Tél. (49) 66.43.43.

• GAP

LA VILLE DE GAP (05000) RECRUTE POUR SON ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE UN PROFESSEUR DE **FORMATION MUSICALE.**
Poste à 16 heures (Echelonnement indiciaire brut : 433.801).
Entrée en fonction : Rentrée scolaire 82-83.
Peuvent postuler :
— les titulaires du C.A. de Formation musicale;
— les professeurs d'Ecole Nationale par voie de mutation.

Les candidatures sont à envoyer à : Monsieur le Maire de GAP, Mairie de GAP, rue du Colonel-Roux, 05000 GAP.

• PARIS

SEMINAIRE INTERNATIONAL de l'INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION **(I.S.M.E.)** organisé par la Section Française de la Société Internationale pour l'Education Musicale sous l'égide de l'UNESCO.

Le Comité de la Section Française a le plaisir de vous annoncer que la France a été choisie par l'UNESCO pour l'organisation d'un Séminaire International **sur la Musicothérapie à Paris.**

Le séminaire aura lieu au Foyer d'Accueil International de Paris-La Défense du **16 au 19 novembre 1982** inclus et aura pour thème : **"LA MUSIQUE AU SERVICE DES HANDICAPES : L'EDUCATION SPECIALISEE".**

Le programme définitif vous sera adressé lors de votre inscription, mais d'ores et déjà, nous pouvons annoncer la participation de conférenciers étrangers (Allemagne, Argentine, Hongrie, Portugal, U.S.A.) au côté des conférenciers français.

Il est également prévu des projections de films, démonstrations etc.

La langue parlée est le français.

LIEU : FOYER INTERNATIONAL D'ACCUEIL DE PARIS-LA DEFENSE.

Renseignements : Madame AMELLER, 82, rue du 22-septembre, 92400 COURBEVOIE.

• INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS, 21, rue d'Assas, 75270 PARIS Cedex 06.

Centre de Pédagogie Musicale et de Formation Artistique doté d'une Section de Musicologie traitant de la musique et des chants liturgiques. Technique, exécution, interprétation tant en chant individuel, chant choral, chant grégorien qu'en instruments : piano, orgue, flûte à bec, guitare classique, cithare. Pédagogies spécialisées pour des "Formateurs" en solfège, direction chorale... Pédagogies de l'enseignement collectif pour des enseignants, et pour des animateurs de groupes de jeunes. Méthodes actives (Orff et Kodaly).

Année Universitaire sur 3 ans sanctionnés par **Certificats et Diplôme de l'Institut.**

Section de Musicologie et Préparation aux Examens et Concours des Maîtres délégués (écoles primaires Paris, Province) aux U. V. Techniques des Universités d'Etat. Entrée aux Conservatoires Nationaux, à divers C.A.

Renseignements et inscriptions : Secrétariat, 12, rue Cassette, 75006 PARIS

En outre, "UNE CLASSE DE VIOLE DE GAMBE" S'OUVRE A LA RENTREE D'OCTOBRE 1982 :

Renseignements et inscriptions : Institut de Musique. Institut Catholique de Paris. **Adresse postale** : 21, rue d'Assas, 75270 PARIS CEDEX 06. Bureaux : 12, rue Cassette, 75006 PARIS.

• RENTREE A LA SCHOLA CANTORUM :

— Un cours Supérieur d'interprétation est ouvert par Gaby CASADESUS (Piano).
— Un cours d'orgue est confié à Jean-Paul IMBERT.
— Création d'une classe de piano (méthode SUZUKI) par Marlène GALZIN et d'une classe de Mandoline (Style classique et contemporain) par André SAINT-CLIVIER.
— En Danse : ouverture d'un Atelier de composition et de pédagogie dirigé par Karin WAEHNER (Danse Contemporaine). Claire ROUSIER crée un cours de préparation du corps au mouvement et assure un cours de Danse Afro-jazz.
— Un cours de Mime sera animé par Edith APPADOO.

Renseignements A LA SCHOLA CANTORUM (à partir du 15 septembre 1982). 269, rue Saint-Jacques, 75005 PARIS. TEL. : 354.56.74 & 354.15.39.

• "UNE HEURE DE MUSIQUE A LA MADELEINE"

Mardi 26 octobre 1982 : 18 h 30.
CALDARA, CARISSIMI, MONTEVERDI, J. Chr. BACH.
Liturgie hébraïque, Liturgie orthodoxe russe.
SCHUBERT, BRAHMS, ROSSINI, VERDI, FAURE.

LES CHOEURS DE LA MADELEINE

Dir. : Joachim HAVARD DE LA MONTAGNE

Mardi 23 novembre 1982 : 18 h 30.
Messe et Psaume : Z. KODALY.
CHOEUR JEAN-BAPTISTE COROT du Lycée de Savigny-sur-Orge
Direction : Gérard BOULANGER.

• CENTRE GEORGES POMPIDOU

Zoltan Kidaly (1882-1967) - 22 septembre au 1er novembre.

Pour le centenaire de la naissance du compositeur, la Bibliothèque Publique d'Information présente une exposition conçue par la BPI et le Ministère hongrois de la Culture :

— 50 panneaux de textes et de photos;

— un montage vidéo de documents de la télévision hongroise avec Kodaly parlant de l'effet moral de la musique et des extraits du *Psalmus Hungaricus* (direction Janos Ferencsik) des *Variations sur un thème populaire (Le Paon),* d'une chorégraphie sur ces variations, des danses de Galanta et du *Te Deum de Budavar;*

— une conférence par Maria Nyéki avec illustration musicale, le lundi 4 octobre à 18 h 30, Salle d'Actualité.

• CHOEUR DE L'ORCHESTRE COLONNE recherche des voix jeunes et des hommes en priorité.

Programme : 3-4 décembre : Requiem de Mozart avec M. CORBOZ ; 14 mars 1983 : Nocturnes de Debussy (Sirènes) et Daphnis Ravel avec P. DERVAUX ; 24 mai : Grande Messe en fa mineur de Brunckner avec Louzo Von Matacic.

Renseignements : orchestre Colonne : 2, rue Edouard Colonne, 75001 PARIS. Tél. : 233.72.89

• AUDITE NOVA de Paris

Chœur de chambre de 35 à 40 personnes recrute quelques voix solides de moins de 45 ans ; des personnes lisant bien sur le plan solfégique : Ténors et Basses acceptés en priorité. Programme a cappella et avec petits ensembles instrumentaux (Monteverdi - Gabrieli - Carissimi - Purcell...). Renseignements : Jean SOURISSE, 222.98.17 (pour audition).

• TEXTES MUSICAUX A CHANTER, Collection Fleurant-Voirpy. Editions HENRY LEMOINE, 17, rue Pigalle, 75009 PARIS.

Voici une nouvelle collection d'ouvrage pédagogiques : **"Les Textes Musicaux à Chanter",** qui devrait rencontrer un grand succès auprès de nombreux professeurs.

Cette collection, particulièrement adaptée au cours de Formation Musicale des Conservatoires peut également être utilisée avec profit au CES ou au lycée. Elle compte actuellement 7 cahiers progressifs dans les versions avec et sans piano et s'enrichira à un rythme accéléré.

La série A comprend 6 cahiers de base, classés par ordre progressif, incluant des extraits d'œuvres de compositeurs de tendances et d'époques diverses. En outre pour chacun de ces cahiers, un exemple de l'utilisation pédagogique d'un thème est clairement expliqué.

Les cahiers de la série B complètent le travail de base en utilisant les extraits d'œuvres d'un seul compositeur par cahier. Sont à paraître : Bach, Mozart, Schubert, Wagner, Verdi.

- **ROUBAIX**

"APPROCHE DE LA MUSIQUE D'ORGUE CLASSIQUE FRANÇAISE".

Couperin - Clérambault.

STAGE D'ORGUE EN L'EGLISE SAINT-MARTIN DE ROUBAIX

Du lundu 25 au vendredi 29 octobre 1982

Par Jean BOYER, co-titulaire des orgues de l'église Saint-Séverin et titulaire des orgues de l'église Saint-Nicolas Des Champs, à Paris.

Et Philippe LESCAT, titulaire des orgues du Temple Luthérien de La Villette à Paris, chargé de cours de Musique Ancienne.

L'orgue de travail est l'instrument construit par René GODEFROY, en 1981, facteur d'orgues à Longuenesse (Pas-de-Calais).

Renseignements et inscriptions : MINISTERE DE LA CULTURE ASSECARM - ATO (Agence Technique de l'Orgue). Hôtel Scrive, 1, rue du Lombard, 59800 LILLE - Tél. (20) 06.87.58.

DEPOT LEGAL :
4e TRIMESTRE 1982

Imprimeries Charles NEGIAR
170, rue des Trois-Tilleuls
Z.I. - 77005 VAUX-LE-PENIL

No Imprimeur : Y723

CREATION D'UN D.E.A. DE PSYCHOPEDAGOGIE DE LA MUSIQUE

UNIVERSITE de PARIS X - NANTERRE
U.E.R. de Sciences psychologiques
& des Sciences de l'Education
2, rue de Rouen, 92001 NANTERRE

RESPONSABLE DE LA FORMATION

Arlette ZENATTI, Maître de recherche au C.N.R.S., Laboratoire de Psychologie de la Culture, 162, rue Saint-Charles, 75740 Paris Cedex 15. Permanence à cette adresse, 3e niveau, bureau 304, les lundis 13, 20, 27 septembre, 4, 11, 18, 25 octobre, de 14 h 30 à 18 h 30.

ENSEIGNANTS ET THEMES D'ENSEIGNEMENT

Pr. Robert FRANCES : **Méthodologie en recherche psychologique et pédagogique de la musique** (Observation et expérimentation en milieu naturel ou artificiel. Investigation expérimentale et analyse des données. Enquêtes, questionnaires, techniques de choix, analyse de contenu. Présentation de recherches expérimentales. Exemple de validation d'un enseignement programmé).

Arlette ZENATTI : **Psychologie de la musique.** (Les approches psychologiques. Psychophysique musicale. Capacités mélodiques, harmoniques, rythmiques, de structuration formelle et thématique. Le développement musical de l'enfant. Hérédité et milieu. Psychophysiologie musicale).

Pr. Michel IMBERTY : **Sémantique psychologique de la musique.** (L'expressivité musicale. Le style : ses interprétations, sa représentation sémantique. Les structures psychologiques du temps musical. Point de vue psychanalytique).

Jean-Pierre MIALARET : **Pédagogie de la musique** (Evolution des idées. Finalité, contenus, philosophie de l'éducation musicale. Méthodes pédagogiques. Les recherches. Structures institutionnelles. La musique en rééducation).

Dr. Jacques ARVEILLER : **Musique et psychiatrie.** (Analyse historique et critique. Névrose, psychose et musique. Points de vue psychanalytiques. Musique et psychiatrie de l'enfant. Les musicothérapies).

Pr. Jacques BARBIZET : **Direction des recherches en neuropsychologie de la musique.**

Arlette ZENATTI : **Séminaire d'exposés des recherches d'étudiants.** (Présentation par chacun d'eux de sa recherche : problématique, bibliographie, plan, premiers résultats. Discussion).

AXES DES RECHERCHES DANS LE DOMAINE MUSICAL

Psychologie normale et pathologique de l'enfant, de l'adolescent, de l'adulte. Sémantique psychologique de la musique. Pédagogie de la musique. Rééducation et thérapeutique musicales.

CONDITIONS D'ACCES ET INSCRIPTION

Cet enseignement est ouvert soit aux titulaires d'une maîtrise de psychologie, Sciences de l'éducation, Education musicale ou Musicologie, soit aux étudiants en médecine ayant terminé avec succès l'année probatoire de C.E.S. en Psychiatrie ou en Neurologie, soit aux étudiants étrangers ayant des diplômes équivalents (consulter sur place le service des Equivalences, Bat. A, bureau 09), et possédant une bonne connaissance de la langue française. L'inscription est subordonnée à l'acceptation de la candidature après un entretien avec le responsable de la formation (prendre rendez-vous en septembre ou octobre). Pour des renseignements complémentaires, consulter la brochure du 3e cycle de l'U.E.R. de Sciences psychologiques et Sciences de l'éducation de l'Université de Paris X (Secrétariat de Psychologie, Bat. C, 4e étage). Inscription au service des doctorats (Bat. B, bureau 308) **du 13 septembre au 29 octobre 1982.**

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 543.38.20

BULLETIN D'ADHÉSION

(à découper selon pointillé
et à retourner dûment rempli à « L'E.M. »)

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ____________________ Prénoms ____________

Profession ____________ Adresse complète ____________________

____________________ Code postal ________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Ecucation Musicale .	**100 F**
	COUPLE	☐	avec iconographie (5)	**25 F**
	Supplément BACCAL.	☐	année 1983 (l'exemplaire)	**30 F**

Je verse la somme de ____________________ F comprenant ______ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS
☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1)

Date __________ Signature __________

Tous nos abonnements sont toujours reconduits sauf avis contraire.

(1) Cocher les cases de votre choix.

L'EDUCATION MUSICALE
23, rue Bénard, 75014 PARIS C.C.P. Paris 9904.69 C

BACCALAUREAT 1983

œuvres imposées et préparation aux exercices d'écoute

SCHUBERT

- Trio n° 2 en mi-bémol (2e et 4e mouvements)

MANUEL DE FALLA

- 7 chansons populaires

OLIVIER MESSIAEN

- Les oiseaux exotiques

Supplément au n° 292

PRIX : 30 F